المنظمة العربية للترجمة

إيف ستالوني



7.5.2016

الأجناس الأدبية

ترجمة

محمد الزكراوي

توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية

المنظمة العربية للترجمة

إيف ستالوني

الأجناس الأدبية

ترجمة

محمد الزكراوي

مراجعة

حسن حمزة

لجنة الآداب والفنون

الـفـهــرسة أثـنــاء الـنــشر - إعــداد الـمـنظمة الـعــربية لـلـتـرجمـة
ستالوني، إيف
الأجناس الأدبية/ إيف ستالوني؛ ترجمة محمد الزكراوي؛ مراجعة حسن حمزة.
272 ص. - (آداب وفنون)
بيبليوغرافيا: 263-265.
يشتمل على فهرس.
ISBN 978-614-434-051-6
1. الأدب. 2. الأدب - مجموعات. أ. العـنـوان. ب. الزكراوي، محمد (مترجم). ج. حمزة، حسن (مراجع). د. السلسلة.
800

"الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبّر بالضرورة عن اتجاهات تتبناها المنظمة العربية للترجمة"

Stalloni, Yves
Les genres littéraires



المنظمة العربية للترجمة

بناية "بيت النهضة"، شارع البصرة، ص. ب: 5996-113
الحمراء - بيروت 2090 1103 - لبنان
هاتف: 753031 - 753024 (9611) / فاكس: 753032 (9611)
e-mail: info@aot.org.lb - Web Site: http://www.aot.org.lb

توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية

بناية "بيت النهضة"، شارع البصرة، ص. ب: 6001 - 113
الحمراء - بيروت 2407 2034 - لبنان
تلفون: 750084 - 750085 - 750086 (9611)
برقياً: "مرعربي" - بيروت/ فاكس: 750088 (9611)
e-mail: info@caus.org.lb - Web Site: http://www.caus.org.lb

الطبعة الأولى: بيروت، أيار (مايو) 2014

المحتويات

مقدمة المترجم

حكى ستاندال (Stendhal) (في راسين وشكسبير *Racine et Shakespeare*، 1823) قصّةَ "جندي بالتيمور": كان هذا العسكري في نوبة الحراسة داخل مسرح بالتيمور (Baltimore Theater)، وكانت تُعرض فيه مسرحية "عطيل". فلما أراد عطيل، في الفصل الخامس، قتلَ ديدمونة، صاح صاحبنا: "لن يقتل زنجيٌّ لعينٌ على عينِي سيدةً بيضاء!" وأطلق رصاصة كسرت ذراع الممثّل الذي يتقمّص شخصية عطيل.

قصة كانت عزيزةً على رولان بارت (Roland Barthes)، لأنها عنده تجسيدٌ لما على الواقعية أن تكون عليه لكي تكون واقعية حقاً. وهي عند ستاندال مثال "الوهم الكامل". والمستفاد من جندي بالتيمور هو معنى "المواضعة" الأدبية. ذلك أن الأدب خطاب؛ فله ككلّ خطاب مواضعات، أولاها أن ذلك أدب. لم يدخل ذلك الجندي مسرحاً قط، ولا شاهد مسرحية من قبل؛ فلم يكن يدري ما عليه أن "يتوقّع". والأدب "توقُّع". فالدخول في الأدب، بصفة قارئ أو متفرّج، أو أيضاً مؤلف، إنما هو اندراج في

نظام من التوقّعات. وأكثر تلك التوقّعات اطراداً في العمل الأدبي توقعُ التخييل، "إبطالُ الإنكار عمداً" (Willing Suspension of Disbelief) كما قال كولريدج (Coleridge). لكنه ليس توقعاً كلياً، لأن القارئ يتوقّع غير ذلك في "المذكرات" أو في "السيرة الذاتية" (يتوقّع قراءة ما وقع حقاً)، ولا هو التوقّع الوحيد (لأن قارئ القصيدة العمودية يتوقّع صدوراً وأعجازاً وقافية...).

التوقُّع من الجنس. فأنت تُقبل على الكتاب متوقّعاً جنسه: هذه مسرحية، تلك قصيدة، هذه رواية بوليسية، تلك سيرة ذاتية، هذه أطروحة... يتبيّن من الأمثلة أن المواضعات الجنسية طبيعتها مختلفة: في الشكل، في الموضوعة، في الأسلوب...

لكن "الجنس" في الأدب من أشدّ الأمور استعصاءً على التعريف. ما السبيل إلى تعريف الشعر؟ بنيته؟ ها هي قصيدة النثر تنسف ذلك المعيار. بموضوعاته؟ ها هي المذكرات والرحلة وغيرهما يتحدث فيهما المؤلّف أصالةً عن نفسه، ويعبّر عن دواخله، ويروم أن ينتسب كلامه إلى الأدب، وربما إلى الشعر. من أين يبدأ تعريف المسرحية؟ من حواراتها؟ ها هي الرواية تضمّ أيضاً حوارات... فما تعريف الرواية؟ تتقاذفك الأسئلة إلى ما لا نهاية... وخلُص الكتاب الذي بين يديك إلى أن الجنس إنما فضيلته في أنه من الوسائل العملية التطبيقية التي يمكن اعتمادها في فهم الأدب، في التوطئة لتأويل الأعمال الأدبية، في "إدراك الروابط التي تصل الأعمالَ بعضَها ببعض، والوقوفِ على الثوابت والفروق

عبر العصور، وتعريفِ المواضعات (والخروق) المطّردة". ذلك أن "ماهية الأدب الانفلاتُ من كل تعيين بالماهية، من ذلك القول الجازم الذي يُثبت أو يحقق أيضاً؛ ليست أبداً قائمةً قبلُ، بل ينبغي على الدوام العثورُ عليها أو اختراعُها من جديد [...]. مَن يُثبتُ الأدب في نفسه لا يُثبتُ شيئاً. من يبحث عنه لا يبحث إلا عما يتوارى؛ من يجده لا يجد إلا ما دون الأدب، وفي أسوأ الأحوال ما وراء الأدب".

محمد الزكراوي

توطئة

الأدب، فنّ اللغة، كان دائماً يشعر بالحاجة إلى أن يضمّ مختلفَ أشكال الخطاب إلى بعضها بعض من خلال بُنى نمطية. وتلك بعدُ كانت حال أعمالِ العصر القديم اليوناني اللاتيني، إذ رامت مؤلفاتٌ نظرية (منها كتاب **الشعر** (*Poétique*) لأرسطو) أن تعرّفها وتصنّفها؛ وتلك أيضاً كانت حال أعمالِ أحدثَ منها، دعا داعٍ - قد لا يكون سوى مقتضيات النشر وتصنيف الكتب - إلى أن تتعيّن تعييناً واضحاً. ذاك ما تفعله الأجناس. فالذي يشتري الكتاب في المكتبة، والطالبُ في مكتبة المطالعة، والناشرُ بين يدي المخطوط، عليهم جميعاً أن يميّزوا بلمح البصر البحثَ من الرواية، وديوانَ الشعر من المسرحية، بل أيضاً، بتدقيق التصنيف، روايةَ السيرة الذاتية من التخييل، والسيرةَ التاريخية من التقريع(*)

(*) التقريع (pamphlet): نص قصير ينتقد بعنف شديدٍ حكومةً أو مؤسسات أو ديناً أو شخصية مشهورة. أصله تحريفُ اسمِ علم إنجليزي، Pamphilet، وهو تصغير Pamphile، عنوان ملهاة لاتينية منظومة Pamphilus seu de Amore، "فنفيلوس أو في الحب"، وهي مشهورة بوصفها اللاذع لعجوز تحترف القيادة؛ ومنها أُخذ معنى المكتوب اللاذع المقرّع. والإضبارة عملٌ صفحاته قليلة جداً؛ وهو ترجمة plaquette (تصغير plaque، صَفيحة)؛ يُستعمل للإشارة إلى ما نُشر في العصور الوسطى (فيقال: إضبارة قوطية، مثلاً)، وإلى ما يُنشر اليوم نشراً متقناً ويكون عدده قليلاً جداً. والإضبارة=

السياسي، والمجموعةَ القصصية من إضبارة الشعر، والحكايةَ العجائبية من الحكاية الخرافية الموجّهة للأطفال.

صارت الإشاراتُ إلى الجنس الذي ينتسب إليه الكتاب، كما ترى، بغضّ النظر عما سمّاه جيرار جينيت (Gérard Genette) "ربَض النص[*] الطباعي" (الحجم، والمجموعات)، هي، في النشر الحديث، المكمّلة للعنوان، ويكتسب بها الكتابُ "وضعاً رسمياً"، وهو "ما أراد المؤلّف والناشر إسنادَه إلى النص ولا يحقّ شرعاً لأي قارئ أن يجهله أو يهمله، ولو لم ير نفسه مضطراً إلى موافقته"[1]. بل تلك الإشارة، وهي من قبيل "النص الموازي"، من شأنها، هي وحدَها أن تكون هادياً إلى اختيار، أو عنصراً في حكم جمالي، أو مناورةً من مؤلّفٍ لرهن طريقة القراءة. كان أندريه جيد (André Gide) يقسّم أعمالَه الحكائية تقسيماً تحكمياً إلى "حُمْقِيّات" و "حكايات" و"روايات"؛ ووجّه كورناي (Corneille) "أفقَ التوقّع" عند قرّائه بتسميته السِّيْد (*Le Cid*)، في طبعته الأصلية، "مأساة - ملهاة".

= في اللغة: "الحُزمة من الصحف، ضُمّ بعضُها إلى بعض" (عن **المعجم الوسيط**: ضبر). والحُمقية (الآتي ذكرها) مسرحية سياسية تتناول حوادث الوقت، كان يمثلها أعضاء فرقة "البُلْه" (ويقال لهم "الأطفال السالُون" (enfants sans-souci))، وكان منطلقهم أن المجتمع مكوّن من حمقى؛ وكانوا يلبسون لباساً يشير إلى حالة أو وظيفة: القاضي، الجندي، القس، النبيل... وهو ترجمة sotie (ويقال أيضاً sottie)؛ وهو في **المنهل**: سوتيّ (المترجم).

(*) "ربض النص" (péritexte) مفهوم ابتدعه جيرار جينيت، وهو عنده طائفةٌ من العناصر "تقع حول النص، في فضاء الكتاب المطبوع نفسه، كالعنوان أو المقدّمة؛ وتكون أحياناً مدرَجةً في ثنايا النص، كعناوين الفصول والهوامش"؛ وقسيمه "ظهير النص" (épitexte)، وهو عنده كلّ ما يتصلّ بالنص لكنه يقع خارج جِرم الكتاب، كالحوارات والمراسلات وغير ذلك، انظر: Gérard Genette, *Seuils*, Poétique (Paris: ed. du Seuil, 1985), p. 10 (المترجم).

(1) Gérard Genette, *Seuils*, Poétique (Paris: ed. du Seuil, 1985), p. 20.

قد لا يكون الجنس إذاً إلّا حيلةً للتصنيف وحسب، "مواضعةً عملية" أو "تأسيسية"، كما قال أنطوان كومبانيون[2] (Antoine Compagnon)، لكنه ضروري، ولا سيّما للمؤلفين الذين يؤلّفون كتاباً ليتنزّلوا منزلةً بعينها من نموذج في الكتابة (لدعمه أو لهدمه على السواء)، أو للقرّاء الذين يودّون تعرّفَ سِمات القرابة في الأعمال التي اختاروا قراءتها، مع أنهم قد يستحسنون الخروقَ الجنسية متى لم تُخِلّ إخلالاً شديداً بميثاق القراءة الأوّلي. ويحتاج أيضاً إلى الجنس كلٌّ من الشارح والناقد الأدبي والأستاذ، لأن عليهم - في طريقتهم التأويلية - أن يُحيلوا إلى تصنيف رسميّ يقاس عليه العملُ المرادُ شرحُه - ومن المحتملِ أن يكون غِناه أو أصالتُه في "اللّا-جنسية" أو في "تعدّد الجنسية". فدراسة **مذكرات أدريان** (*Mémoires d'Hadrien*) لمارغريت يورسنار[*] (Marguerite Yourcenar) لا يسعها اطّراح السؤال عن جنس ذلك النص: مذكراتٌ حقيقية كما يشير إلى ذلك العنوان، أم رسالةٌ إلى متلقٍّ متميّز (هو ماركوس أوريليوس الشاب (Le jeune Marc Aurèle))، أم مناجاةٌ موسّعة، أم روايةٌ تاريخية (وهو جنس خصّته المؤلّفة بِأسطر طويلة

---

(2) كلام كومبانيون في توطئة كتاب: Merete Stistrup-Jensen et Marie-Odile Thérouin, ed., *Frontières des genres: Migrations, transferts, transgressions* (Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2005).

(*) كاتبة فرنسية (1903-1987). لها روايات وقصص قصيرة وسير ذاتية؛ وهي إلى ذلك شاعرة مترجمة بحّاثة ناقدة أدبية. كانت أول امرأة تحتضنها الأكاديمية الفرنسية (سنة 1980). ومذكرات أدريان (*Mémoires d'Hadrien*) رواية فلسفية تاريخية على شكل رسالة طويلة بعث بها أدريان إلى ماركوس أوريليوس (وسيلي الأمرَ في ما بعد)، يحكي فيها أهم حوادث حياته. نُشرت سنة 1951، وبها اشتهرت المؤلّفة. وأدريان المذكور هو الإمبراطور الروماني المعروف في النصوص العربية (مثلاً مروج الذهب، 1 / 312) باسمه اللاتيني أدريانس (حكم من 117 إلى 138، سنة وفاته) (المترجم).

في "كناش التقييدات" الذي يلي الكتاب)؟ في ذلك المثال شهادة عرَضية على حريّة النص، لأن النص، بطبيعته، ليس بحاجة إلى هوية جنسية، كما تُبيّن ذلك أعمالٌ كثيرة ملتبسةٌ "غيرُ متقرِّرة" (من دانتي إلى باسكال كينيار[*] (Pascal Quignard)) وكما جَهَرَ بذلك بعضُ المحلّلين، مثلِ موريس بلانشو (Maurice Blanchot) وإدمون جابيس (Edmond Jabès).

ولئن كان كلُّ واحد يسلّم بأهمية مفهوم الجنس ومنفعته فلا بدَّ مع ذلك من الإقرار بأن ذلك المفهوم قد تغيّر على مرّ العصور، وأن مساعيَ الوصف والحدّ لم تنته دائماً إلى تعاريفَ واضحة. والغرض من هذا الكتاب يكمن في النظرة المزدوجة التي تقترحها تلك الملاحظة: فهو مُندمج في تيّارِ إعادةِ الاعتبار الحالية للمقاربة الخطابية للأدب. ذلك أن الجنس، كالعهد به في تاريخٍ مضطرب يرفعه تارةً وتارةً يضعه، يعرف اليوم، بعد حقبةٍ من النسيان النسبي في النصف الأول من القرن [العشرين]، حظوةً متجدّدة، أثارتْها أو غذّتْها أبحاثُ البنيويين و"النقدُ الجديد". آيةُ ذلك المناظراتُ الجامعية الكثيرة في ذلك الموضوع على طول العقد الماضي، ومظانُّها مذكورةٌ في قائمة المراجع.

ثم يودّ هذا الكتاب غربلةَ تلك الوفرة من الأعمال التي حثَّ عليها مفهومُ "الجنس"، لاستخلاص بضعةِ تعاريفَ وبضعِ أدواتٍ

(*) كاتبٌ بحّاثة وروائي فرنسي (ولد سنة 1948). حصل على جائزة غونكور سنة 2002 عن روايته **الظلال التائهة** (*Les ombres errantes*). وبلانشو روائي ناقد أدبي وفيلسوف فرنسي (1907-2003). نذر حياته للأدب ولصمته. له: **كيف يكون الأدب ممكناً؟** (*Comment la littérature est-elle possible?*) (1942). وجابيس كاتب شاعر فرنسي (1912-1991) (المترجم).

من شأنها أن تساعدَ الطالبَ وتَهديَه في اشتغاله على النصوص. فالنظر في الجنس، كالنظر في النقد أو في التاريخ الأدبي مثلاً، لا ينبغي له الإخلالُ بواجبه الأول: التمكينِ من قراءةٍ أجودَ وفهمٍ أجودَ للنصوص. بإحكام المفاهيم التقنيّة تتيسّرُ المبادرةُ النقدية، ومؤدّاها الانتقالُ من شكلٍ إلى معنىً لتعَرُّفِ التحفةِ الأدبية وتذوُّقِها. الرهانُ إذاً خطر، كما قال أحد المتخصّصين في الصفحات الأولى من بحثه، لأن الأدب هو الذي ينبسطُ برُمّته انطلاقاً من مفهوم الجنس:

"صارت نظريةُ الأجناس المحلَّ الذي يتقرّر فيه مصيرُ الأدب بماصدقِه وتعريفه: "نجاةُ" الخصوصيةِ الدلائلية المفقودةِ في نهضةِ نظريةِ الأجناس".

(Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce que la littérature?*, Poétique (Paris: éd. du Seuil, 1989), p. 10).

الفصل الأول
مفهوم الجنس الأدبي

1. تعريفٌ وحَدٌّ

لئن بدا من اليسير التميزُ، كما تُميّز التواريخُ الأدبية والمختاراتُ المدرسية، بين الرواية والشعر والمسرح - ونقتصر هنا على التصنيفات التقليدية - فليس من اليسير التعيينُ الدقيقُ لأصول تلك القسمة، ولا لمداها ودلالتِها وحدودِها. فمفهوم الجنس عنصرٌ أساسٌ في الوصف الأدبي، يثيرُ من المسائل النظرية ما يكفي للحثّ، قبل وصف الأصناف الداخلة تحته، على تعريفِ معناه، وحدِّ حقله الإجرائي، وإبرازِ مصاعبه.

1.1 اللفظُ ومقاصده(*)

ليس لفظ "الجنس" (genre) حكراً على ميدان الجماليات ولا على الأدب. هو لفظ من ألفاظ المعجم يدلّ، بصورة عامة، على معنى الأصل، كما يشهد على ذلك عَديلُه اللاتيني الذي أُخذ

(*) المقاصد (ج المقصود): acception، وهو معنى خاص في اللفظ، ارتضاه الاستعمال وكرّسه (المترجم).

هو منه: genus، generis. وبذلك المعنى استُعمل اللفظ إلى عصر النهضة، وكان معناه فيه على وجه التقريب العِرق، الجِذم. وتلك الدلالة أيضاً هي التي احتفظ بها اللفظُ في المركّب الحديث "الجنس البشري"، وهي عبارة يراد منها أن تشمل "جملةَ البشر بغضّ النظر عن جنسهم وعِرقهم وبلدهم"[1].

هذا التعريف الأول المشتمل ضمنياً على معنى "جماعة الكائنات" قد سوّغ انزلاقاً دلالياً، من منظور فلسفي، إلى معنَى ضمٍّ الأفراد أو الأشياء التي بينها سماتٌ مشتركة. ذاك هو التعريف الذي اقترحه لالاند (Lalande):

"يكون الشيئان من جنس واحد إذا كانا مشتركين في بضع سمات مهمة"[*].

(مادة Genre "جنس"، في: *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* (Paris: PUF, 1985).

في داخل هذا الصنف الأول جرتْ العادة، بتأثير من البيولوجيا، على تعيين مستوىً آخرَ في القسمة، هو "النوع"، ومن شأنه أن يقال على أشياء "بينها شَبهٌ أكبر"، كنوع "الذئب" أو نوع "الحوامض". ويَختصر ذلك التميز اختصاراً واضحاً تعريفٌ فلسفيّ آخرُ:

---

(1) *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* (Paris: Le Robert, 1970).

(*) في موسوعة لالاند الفلسفية (465): "في اللغة الجارية، تقالُ هذه الكلمة بغموض على كلّ صنف واسع قليلاً. يقال على شيئين إنهما من نوع واحد عندما يشتركان في بعض المزايا المهمة؛ ويقال إنهما من الجنس ذاته عندما يتشابهان أكثر. (عملياً، عندما يُدَلّ عليهما استعمالياً بالاسم نفسه)" (المترجم).

"متى كان اللفظان العامّان يحتوي أحدُهما على الآخر سُمّي أكبرُهما في الماصدق "جنساً" وأصغرُهما "نوعاً". والجنس في المفهوم أصغر من النوع. والجنس "يصدق" على أنواع عِدّة، و "يحتوي" النوع على صفات الجنس".

(مادة (Genre) "جنس" في: E. Goblot, *Vocabulaire philosophique* (Paris: Armand Colin, [s. d.]).

أَخَذ مجالان من مجالات المعرفة تلك التعاريفَ لتعيين تصنيفات خاصة، هما: النحو، ويمكّن لفظُ "الجنس" فيه من تمييزِ صنفَي المذكّر والمؤنث (والمحايد(*) إن وُجد)؛ والأدبُ والفنّ، وقد لجأ إلى ذلك اللفظ لوصف فئاتٍ أو مواضيعَ أو طرائقَ في الإبداع. ففي الرسم مثلاً يميّزون صفةَ الوجه من المنظر، واللوحةَ البحرية من الطبيعة الميتة؛ وفي المِعمار القوطيّ من الرومني، والباروكيّ من الكلاسيكي(**)؛ وفي السينما، وهو فنّ حديث،

(*) "المحايد" ما ليس بمذكر ولا مؤنث. وهو ما في المنهل (وفيه أيضاً: "حيادي"). وقد سماه ابن سينا "الوسط" (أرسطوطاليس، فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن البدوي، ص 60، 131، 190؛ وعنه تنظر من غير شك ترجمة المعجم الموحّد: ففيه: "مصوّتٍ وسطي" (مُخفى عند العرب): neutral vowel, voyelle neutre؛ أما اللفظ نفسه فممّا أخلّ به)؛ وفي ترجمة عياد لنص أرسطو المذكور: "متحايد"؛ وفي مجلة اللسان العربي، العدد 20، ص 96: "أخنث" (المترجم).

(**) "الرومني" تعريب (roman)؛ وهو (في تاريخ الفن، ولا سيّما المعماري) لفظٌ أُطلِق على الحقبة المُمتدّة من القرن الحادي عشر إلى نهاية القرن الثاني عشر، اصطنعه أحد أوائل علماء الحفريات سنة 1818، نقلاً عن اللفظ الإنجليزي norman، الذي يطلقونه على الفن المعماري عندهم، الممتدّ من سنة 1066 إلى نهاية القرن الثاني عشر؛ فاقترح إطلاقه على نظيره بفرنسا للشبه بين اللفظين والأسلوبين. ثم ذاع اللفظ واشتهر بعد سنة 1835. ويليه في الزمان الباروك (أو الباروكي، تعريب baroque)؛ وهو لفظ =

جرت العادة على تمييز أصناف، منها [أفلام] الغرب الأميركي والملهاةُ الموسيقية وفِيلْمُ المغامرات وأفلامُ العصر القديم والرسومُ المتحركة(*).

الأدب أيضاً طاوع الرغبةَ نفسها في التصنيف فاجتهد في ترتيب الأعمال والمواضيع بناءً على معاييرَ خاصة، أسلوبيةً كانت أم خطابيةً أم موضوعاتيةً أم غيرَ ذلك. هذا المجالُ هو مجال الأجناس الأدبية، وهو الذي سنشرع الآن في استكشافه.

2.1 في بضع مسلّمات تقريرية(**)

يَخرُج من ذلك التعريفِ ثلاثُ مسلّماتٍ تقريرية.

فكرة المِعيار

تقوم القسمة إلى أجناس على إرادة النظام، بمعنييْه معاً. فبقسمة الأشياء إلى أصنافٍ بأعيانها من الممكن جَبْرُ الاضطراب

= برتغالي الأصل معناه: "غير منتظم"؛ وكان يطلَق على الأحجار الكريمة التي لا تكون أوجهها متساوية؛ ثم اتسعوا فيه فأطلقوه على الغريب المشوّه المعوجّ وما في معناه. وهو أسلوب في المعمار كان شائعاً في أوروبا بين القرنين السادس عشر والثامن عشر، ولا سيّما في كنائسها، إحياءً للحماس الديني. وهو في الأدب مذهب يقابل الكلاسيكية، يتميّز بالغلوّ والتهويل وذكر الموت والتزهيد في الحياة الفانية (المترجم).

(*) الغرب الأميركي (وهو "الويستيرن" (Western)؛ أو رعاة البقر)، والملهاة الموسيقية (comédie musicale)، وأفلام العصر القديم (péplum): من أصناف الأفلام السينمائية (المترجم).

(**) المسلّمات التقريرية هي "المقدّمات المأخوذة بحسب تسليم المخاطب، أو التي يَلزَمُ قَبولُها والإقرارُ بها في مبادئ العلوم، إمّا مع استنكار، وتُسمّى مصادَراتٍ، وإمّا مع مسامحةٍ وطِيبِ نفْس، وتُسمّى أصولاً موضوعة" (ابن سينا، **التنبيهات والإشارات**، 1 / 356) (المترجم).

في إنتاجٍ تُرِكَ هَمَلاً. والجنس، من جهة، بطاقةٌ تصنيفية تفرض نفسها بصفتها أداةً إجرائية في الطريقة العقلانية التي تكمن في الانتقال من غير الدقيق إلى الدقيق، من غير المتعيّن إلى المتعيّن، من العام إلى الخاص. وهذا "النظام"، من جهة أخرى، "انتظام"، من جهة أن مقولة الجنس تُعيّن تعييناً قبلياً محتوى الإنتاجات التي تنتسبُ إليها. والواقع أنها قِسمة ثابتة عُمدتُها قواعدُ إلزاميةٌ مراعاتُها شرطُ الاتساق. ولتخصيص الأجناس كان لا بدَّ من تعريف معايير الانتساب، وهي معايير صيغت في عبارات إلزامية فصارت قيوداً مسنونة. لكلّ جنس قواعدُ تُعرّفه، وحدودٌ تَحُدّه، ومنظّرون يراقبون استعماله ويختِمون عليه علامتَه. ولا يخفى ما تدعو إليه تلك القيود من ثورات، وتلك القواعدُ من خروق.

فكرةُ العدد

الجنس صورة من صور التعدّد. فلكي يكون الجنس لا بدَّ من انضمامٍ، قائمٍ على معايير المُشابهة، لعناصرَ فرديةٍ عددُها غيرُ محدود إلا أنه ينبغي أن يكون فيه كفايةٌ. لقد ضمّوا أعمالاً مسرحية مختلفةً موافقةً لجمالياتٍ بعينها إلى بعضها البعض فأقاموا صنفَ الملهاة – مع أن الاختلاف بيِّنٌ لو تأملتَ بين موليير (Molière) وماريفو (Marivaux) وجورج كورتلين[*] (Georges Courteline). والجنس، إلى ذلك،

(*) ماريفو مؤلّف مسرحي فرنسي (1688-1763). له زهاءُ أربعين مسرحيةٍ اشتهر بعضها بحوارات تشبه عفوية الكلام في الأندية الباريسية، حتى اشتقوا من اسمه لفظ marivaudage، ومعناه التكلّف والتصنّع في الكلام. وكورتلين روائي كاتب مسرحي فرنسي (1858-1929). عرّف نفسه بأنه ملاحظٌ فَطِنٌ لمجريات الحياة اليومية؛ =

تكون دلالته أظهرَ بالقياس إلى الأجناس الأخرى التي يتميّز منها. ومن ذلك القبيل مقابلةُ الملهاة بالمأساة والدراما. وتثيرُ تلك الملاحظة نوعين من المسائل:

• مسألة الواحد والمتعدّد: ما نمط العلاقة التي يقيمها الشيء مع الصنف الأعلى الذي يدخل هو تحته (علاقة الملهاة في المثال مع المسرح بالجملة، وكذلك علاقة القصة القصيرة أو الحكاية الخرافية مع الجنس الحكائي)؟ تلك إحدى الطرائق لإثارة مسألة الانتساب مع مسألة المعيار، وقد تقدمت؛

• مسألة حدود الكمّ: ما درجة التواتر التي بها يتعرّف الجنس؟ كم ينبغي عدُّه من المآسي التي تنتهي بخير لكي يصير هذا الذي يبدو خرقاً للقواعد صنفاً متعيّناً، هو المأساة - الملهاة؟ من تلك الأسئلة تنشأ أجناس جديدة، كما يشهد على ذلك اليومَ البيانُ أو التخييلُ الذاتي أو الشذرة.

فكرة الترتيب

أبرزَ تعريفُ لفظِ "الجنس" أيّما إبراز قسمةً ترتيبيةً للمعرفة. يَحُدّ الجنسُ مستوىً أولَ بالقياس إلى النوع؛ وينقسمُ النوع إلى زُمَرٍ أو فئات، وهذه إلى جماعات أو خلايا، وهذه مؤلّفة من وحدات أو أشياء وهلمّ جرّاً. يعكس المفهوم إذاً واقعاً اجتماعياً ثقافياً - شبهَ

= وغايةُ الملهاة عنده تصويرُ الطباع في مسرحيات قصيرة أو خرافات أو روايات تصويراً يُضحك (المترجم).

إيديولوجي – هو النظام البشري في صورته الهرمية[2]. يخرج من ذلك بضعُ مسائل أخرى:

• هل يضع الجنس بين أيدينا عنصراً أوّليّاً تنتج منه عناصرُ أخرى ويقتضي نظاماً ثابتاً؟

• هذا النموذج الأصلي الذي يعيّنه الجنس، أوَليس سوى بناءٍ نظري مثالي (بالمعنى الأفلاطوني)، ليس في مستطاع أي تمثيل له أن يدّعي اجتماعَ الخصائص المميِّزة كلِّها فيه؟

• فيمَ يتجلّى سلطان الجنس على الأصناف المظنونِ أنها دونه؟ ألا يقود التصنيف الوظيفي إلى ترتيبٍ كيفيٍّ ضمنيّ، لأن الجنس لا محالة يطلب "الجنس الفرعي"، وأحيانا "فرع الجنس الفرعي"؟

3.1 لفظ "الجنس" في الأدب

بما تقدم تقيسُ صعوبةَ التوصّل إلى تعريف دقيق للجنس في الأدب. فهذا كارل فياتور (Karl Viëtor)، الناقد الألماني، قد أوصى في الأسطر الأولى من بحثه في تلك المسألة بالحذر الشديد في أمور الاصطلاح:

"في الجدال العلمي الذي قام، في بحر العقد الماضي، حول

---

(2) لعلك تذكر أن برونوتيير، في نهاية القرن التاسع عشر، كان، من تأثّره بداروين (Darwin)، يتمنّى التوفيق بين الأجناس الأدبية والأجسام الحية (انظر: Ferdinand Brunetière, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature* (Paris: Pocket, 2000)). [وبرونوتيير ناقد أدبي فرنسي (1849-1906). من أنصار الكلاسيكية وأخصام الرومنسية (المترجم)].

علاقات الأجناس الأدبية بعضها ببعض، لم يكن لاستعمال مفهوم الجنس من الوحدة ما ينبغي لكي يَحصلَ التقدمُ أخيراً في هذا الميدان الصعب. آيتُه أنهم يتحدّثون عن الملحمة والشعر الغنائي والمسرح بصفتها الأجناسَ الثلاثة الكبرى؛ وفي الوقت نفسه تُسمَّى القصة القصيرة والملهاة والأنشودة أجناساً أيضاً. فيكون على مفهوم واحد أن يشتمل على ضربين من أشياء مختلفة".

(Karl Viëtor, "Histoire des genres littéraires," dans: *Théorie des genres*, Points (Paris: ed. du Seuil, 1986), pp. 9-10).

المسألة الأولى القائمة هنا إذاً ذاتُ طبيعة معجمية: ما دلالة لفظ "الجنس" في المعجم؟ سرعان ما يتبيّن أن هذا السؤال البسيط سؤالٌ عن طبيعة المنتجات الأدبية المختلفة الخاصة بها، عن الزاوية المُعتمدة في التحليل، عن فعل القراءة، عن تلقّي العمل، عن "الأدبية" فيه - باختصار عن ماهية الأدب. فلا بدّ من السير بحذر في ميدانٍ تكونُ الألفاظ فيه مفخّخة، لا بدّ من "الكفّ عن حُسبان الأجناس أنها هي أسماءُ الأجناس"[3]، كما قال المتخصّصون في اللغة.

يبدو أن الأدب، على عكس ما يجري في الفنون الأخرى، يَجِد مشقّةً في التفاهم على نظرية متماسكة في الأجناس مؤسَّسةٍ على تعريفات دقيقة وعلى حدود مضبوطة. في وُسعك أن تُطلق في حالة الأدب الخاصةِ التعريفَ العام الذي جاء به كيبيدي فارغا (Kibedi Varga):

---

(3) Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Points (Paris: ed. du Seuil, 1972), p. 193.

"الجنس مقولةٌ تمكّن من ضمّ عددٍ من النصوص بعضاً إلى بعض بناءً على معاييرَ مختلفة".

(مادة "أجناس أدبية" (Genres littéraires) في: J.-P. de Beaumarchais, D. Couty et A. Rey, *Dictionnaire des littératures de langue française* (Paris: Bordas, 1987)).

لكن أيّةُ مقولات؟ أيّةُ معايير؟ وكم؟ أيّةُ نصوص؟ وكم؟ تلك أسئلة ضرورية تردّنا حتماً إلى ما انطلقنا منه، وهو التحليل "الشعري" للإنتاج الأدبي.

من الممكن، تحاشياً لتحصيل الحاصل، الاكتفاء بالتعريف الوحيد المقبول إلى الآن، التعريفِ الذي يعتمد الشكلَ فيُعنى بالمظهر "البنيوي" في العمل. ذاك ما أوصى به ميشال ريفاتير(*) (Michel Riffaterre)، إذ قال: "الجنس هو البُنية والأعمالُ تقليباتُها"؛ وذاك أيضاً شأن لويس بالاديه (Louis Baladier)، إذ قصَر المفهومَ على وظيفته التصنيفية المعيارية:

"الجنس نوع من نموذج أوّليّ، من تخطيطٍ أُمّ، من ماهية، يمثّل كلُّ عمل يجسّدها حالةً إعرابية خاصة؛ تحقيقاً مفرداً".

(Louis Baladier, *Le récit* (Paris: STH, 1991), p. 17).

قد ينتهي بنا الإفراط في التبسيط إلى الصورة المعروفة، صورةِ

(*) لساني بحّاثة فرنسي (1924-2006). هاجر إلى الولايات المتحدة، وكان أستاذاً في جامعات أميركية وإنجليزية وفرنسية (المترجم).

أدراجٍ كبار عليها بطائق تنتظم فيها، لدواعي التصنيف، أعمالٌ من كل الأزمان ومن كل البلدان. في دُرْج "الجنس الحكائي"، مثلاً، تنضمّ بعضها إلى بعض؛ أصنافٌ فرعية كالرواية والقصة القصيرة والحكاية الخرافية وغيرِها. وفي الصنف الفرعي "الرواياتِ" تندرج الرواياتُ الواقعية والرواياتُ السيكولوجية وروايات المغامرات وغيرُها. وفي المجموعة الفرعية "الروايةِ السيكولوجية" قد يقع التمييز بين الرواية بضمير المتكلّم وبضمير الغائب... إلخ. وفي الوسع فعلُ ذلك أيضاً في "الأدراج" الكبرى الأخرى كالشعر والمسرح.

هذا "التصنيف البنيوي" البدائي لا يمكن قَبولُه على ما هو عليه، لتلفيقه الضمني بين مقاربتين: مقاربةٍ ذات طبيعة تاريخية (لكيفية حدوث الأعمال وتوزيعها في عصور الإبداع المختلفة)، ومقاربةٍ ذات طبيعة نظرية (للسّمات الفارقة الممكّنة من توزيع الأعمال على الفئات المختلفة). هذا المنظور المضاعَف، إذ يعكس تمييزاً مشهوراً عند اللسانيين، كتمييز التطوري من الآني، سيرسم معالم طريقنا في سبيل إيضاح الأجناس الأدبية.

2. المنظور التاريخي

من جوهر روح الإنسان إرادتُه تصنيفَ حقل المعرفة الذي لا حدود له، وبناءَه وتعريفَه؛ وسرعان ما أجرى تلك الإرادة على الإنتاج الأدبي. اختار منظّرو الأدب إقامةَ علاقة بين الأعمال وتسميةَ الأصناف الناتجة من ذلك بأسماءٍ خاصة، فوضعوا أُسُسَ ما سوف يسمَّى "الشعريّات"، بالمعنى الذي عرّفها به فاليري (Valéry)،

وهي عنده "كلُّ ما له صلةٌ بالإبداع أو التأليف لأعمالٍ لغتُها هي الجوهرُ والوسيلة في آنٍ معاً"[4].

لا مبالغة في الزعم بأن مفهوم الجنسِ حلقةٌ أساسٌ في تاريخ التحليل الأدبي. أجمَع المتخصّصون كلّهم على ذلك الهمّ الدائم، مع فتراتِ كسوفٍ تتخلّله. مثالُ ذلك قولُ ديكرو (Ducrot) وتودوروف (Todorov):

"مسألة الأجناس إحدى أقدم المسائل في الشعريّات، ومن العصر القديم إلى أيامنا هذه لم ينقطع الجدال حول تعريف الأجناس وعددها وعلاقاتها في ما بينها".

(Ducrot et Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, p. 193).

1.2 النموذج اليوناني: أفلاطون وأرسطو

عند النظر في المسألة من زاويتها التاريخية يبدو مما لا غبار عليه أن النص المؤسِّس في قضية الجنس الأدبي - وإلّا فالذي يُعترَف له بالسلطة العليا - هو نصُّ أرسطو، **الشعر**، وهو كتاب نأسف على كونه وصل إلينا في "صورة ناقصة مضطربة"[5]. في فاتحة ذلك الكتاب تعريفٌ للأغراض المطلوبة[*]:

---

(4) Paul Valéry: "*Variété*," dans: *Oeuvres I*, Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1957), p. 1441.

(5) Michel Magnien, *Introduction à Aristote*, La Poétique (Paris: Le Livre de Poche, 1990), p. 19.

(*) قال ابن رشد: "إنّ قصدَنا الآن التكلّمُ في صناعة الشعر وفي أنواع الأشعار. وقد يجب على من يريد أن تكونَ القوانين التي تُعطَى فيها تَجري مجرى الجودة أن يقول أولاً ما فعلُ كل واحد من الأنواع الشعرية، وبماذا تتقوّم الأقاويل الشعرية، ومن كم من شيء تتقوّم، وأيُّها هي أجزاؤها التي تتقوّم بها، وكم أصنافُ الأغراض التي تُقصد =

"سيكون كلامنا في صناعةِ الشعر نفسها وفي أنواعها، وفي الأثر الخاص بكل واحد منها، وفي الطريقة التي ينبغي سلوكُها في ترتيب القِصص إذا صَحّت الرغبةُ في أن يكون التأليفُ جيّداً؛ ونتكلّم كذلك في عدد الأجزاء المكوِّنة لها وطبيعتِها، وأيضاً في المسائل الداخلة كافة في مجال هذا البحث، ونبدأ أولاً بما يأتي أولاً، سالكين الترتيبَ الطبيعي" (ص 85).

الواقع أن أرسطو عاد إلى ما ميّزه أفلاطون وانتشر في عدد من محاوراته (**الجمهورية** (*La république*) و **فيدر** (*phédre*) و **إيون** (*Ion*)، إلا أنه أدرج إدراجاً قاطعاً فكرةَ تمييزِ أصنافٍ بعضِها من بعض ووصفِ القواعد العاملة فيها وصفاً نظرياً. يبدو إذاً أن تلك أولُ مرة برز فيها مفهوم الجنس.

ثم عمد أرسطو إلى تمييز أمرين جوهريين:

- "الأنواع" كلها التي تدرسها الشعريات صادرة عن محاكاة؛
- تمييز "الأنواع" بعضِها من بعض من شأنه أن يقوم على أشكال تلك المحاكاة.

= بالأقاويل الشعرية؛ وأن يجعل كلامه في هذا كله من الأوائل التي لنا بالطبع في هذا المعنى" (أرسطوطاليس، **فن الشعر**، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن البدوي، ص 201؛ وانظر فيه أيضاً ص 3 و85؛ وكتاب أرسطوطاليس، **في الشعر**، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي، حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية شكري عياد، ص 28 و29). والديثرامبوس "نشيد يُتغنّى به في أعياد باخوس إله الخمر. وقد نما وتطوّر حتى أصبح فناً قائماً برأسه. وهذا اللفظ مجهول الأصل، وإن كان من المؤكد تقريباً أنه ليس من أصل يوناني" (أرسطوطاليس، **فن الشعر**، ص 3، الهامش 6) (المترجم).

فلننظر في النص(*):

"الملحمة، والشعر المأساوي أيضاً والملهاة، وصناعةُ شاعر الديثرامبوس (dithyrambe)، ومعظمُ صناعة العازف على الناي والقيثار، هي كلُّها بالجملة محاكَيات. لكن يختلف بعضها عن بعض من ثلاثة أوجه: فهي إما تحاكي بوسائل مختلفة، وإما تحاكي مواضيع مختلفة، وإما تحاكي بصيغٍ مختلفة لا بطريقة واحدة" (ص 85).

وفي الفصول التالية تفسيرٌ وبسطٌ للمبادئ المعرَّفة في ذلك التمهيد، وشرحٌ خصوصاً لصيغ المحاكاة الثلاث:

• الوسائل (وهذا معيار شكلي)، وهي التي تمكّن مثلاً من تمييز النثر من النظم أو من تأليفٍ منهما؛

• المواضيعِ (وهذا معيارٌ موضوعاتي)، وهي التي تعيّن مادة الشخصيات الممثَّلة، مع تفاوت في "النبل" (وبتلك الوسيلة تتميّز المأساة من الملهاة)؛

• صيغة التمثيل (وهذا معيارُ فعلِ القول)، بحسب كون الأشياء ممثَّلةً بالحكاية (وتقتضي فعلَ قول بضمير المتكلّم أو ضمير الغائب) أو بالتمثيل المباشر (في صورة حوار مسرحي).

ومن الممكن بيان ذلك النسق في لوحة:

(*) انظر: أرسطوطاليس، فن الشعر، ص 3–4، و85–86 و201؛ وكتاب: أرسطوطاليس، في الشعر، ص 28 و29 (المترجم).

المحاكاة						
الوسيلة		الموضوع		الصيغة		
النثر	النظم	الرفيع	الوضيع	الحكائية		المسرحية
				ضمير المتكلّم	ضمير الغائب	

بدأت تظهر الآن معالمُ بعضِ عناصرِ التصنيف. وتظهر أيضاً بعضُ المصاعب النظريةِ المتصلةِ بالمشروع من جهة أن أرسطو يسلّم بأن مستوياتِ التمييزِ المختلفةَ التي أبرزَها قد يُعْدي بعضُها بعضاً (بتقاطع المعايير) فيَنتُج من ذلك أشكالٌ قد نسمّيها هجينةً وقد ينبغي تصنيفُها في زُمَر مختلفة وفق المعيار المعتبَر.

من شأن هذا التصنيف، إلى ذلك، أن ينتهي، بالنظر إلى صيغة المحاكاة المأخوذة في الحسبان، إلى "أجناس" مختلفة (الملهاة/ المأساة، الشعر/ النثر، الحكاية/ المسرح)، لكن الثالثَ وحده من تلك التصنيفات يبدو أنه أولُ تصنيف كلاسيكي للشكل.

لم يُولِ المنظّرُ اليوناني كثيرَ بالٍ إلى تمييزٍ بالغ الأهمية عندنا وكان وارداً عند أفلاطون (في **الجمهورية**)، هو التمييز الذي تتقابل فيه *diégésis* (القصة، الحكاية) و*mimésis* (المحاكاة الحوارية). بلْ قُلْ لم يرتضِ أرسطو ذلك الفرقَ إلّا في داخل نوعٍ واحد يتعرّف بالصيغة الثالثة، بين محاكاة حكائية (تضمّ شيئاً من الحكاية وشيئاً من الحوار، كما عند هوميروس (Homère)) ومحاكاةٍ مسرحية

(تنحصر في مبادلة كلامية على حكاية القول)(*).

وأصلُ هذا الخلل فِي المشروع العام لكتاب الشعر، إذ هو التشريع للمسرح - كما أن كتابَ **الخطابة** (*La rhétorique*)، عَديلَه الموازي، يروم التشريع للفصاحة - والبرهنةَ على أن الصدارة لشكلٍ فني بعينه، هي المأساة. ولئن صحّت الرغبةُ في إبرازِ أوضحَ للعناصر التصنيفية التي من شأنها أن تؤدّي إلى أجناسنا فلا بدّ من الانكباب على نصٍّ لأفلاطون، في "الجمهورية"، حرّكتِ الفيلسوفَ فيه مقاصدُ شديدةُ الاختلاف عن المقاصد التي حرّكتْ أرسطو، فآل إلى تمييزٍ ذي ثلاثة مستويات، هو أوضح ممّا تقدم:

"هناك من الشعر والتخييل ضربٌ أولُ مُحاكٍ محاكاةً تامّة يَضمّ، كما قلتَ، المأساةَ والملهاة؛ وضربٌ ثانٍ يحكي الحوادثَ فيه الشاعرُ نفسُه - وتجده على الخصوص في الديثرامبوس - وضربٌ ثالث مكوَّنٌ من تأليف الضربين المتقدّمين، جارٍ في الملحمة وفي أجناس غيرِها"(**).

(*) حكاية القول (style directe): "إيراد لفظ المتكلّم على حسب ما أورده في الكلام". انظر: "حكاية القول في اللغة العربية،" **مجلة اللسان العربي**، العدد 59 (2005) (المترجم).

(**) أفلاطون، **المحاورات الكاملة**، المجلد الأول: في **الجمهورية** (1/ 141): "بعض الشعر والأساطير هي تقليد برمتها، وكما قلت أنت إن ما أعنيه المأساة والملهاة. ويوجد الأسلوب المضاد بطريقة مماثلة، والذي يكون فيه الشاعر المتكلّمَ الوحيد. وتعطينا أفضل مثال على هذه القصيدة المليئة بالعواطف والحماس. وهناك تآلف بينهما كليهما في الشعر الملحمي وفي العديد من أنواع الشعر الأخرى". وفي المصدر المذكور، ص 54-55: "الشعر والأساطير منها أنواع تنطوي على المحاكاة، أي الكوميديا والتراجيديا كما قلت على التو؛ ومنها أنواع تتلخّص في الرواية، وهي المستعملة في الديثرامب؛ وهناك نوع يجمع الأسلوبين، وهو الذي يستخدم في الملحمة" (المترجم).

(Platon, *La république*, III, 394b, trad. R. Baccou (Paris: GF-Flammarion, [s. d.]), p. 146).

ها نحن أُولاء بين يدي ثلاثية قائمة على صيغة فعل القول، تميّز الآتي:

- فن المُحاكاة، وهو "المسرح" (الملهاة والمأساة)؛
- فن الحكاية، وهو "الديثرامبوس" (ويكون نظماً، كما لا يخفى)؛
- الفن المختلط، وهو "الملحمة" (لاسيّما ملحمة هوميروس).

ومن الممكن بيان ذلك النسق في لوحة أخرى:

المحاكاة (وظيفة المحاكاة)				
فعل القول الصفر		فعل القول المباشر	فعل القول المختلط	
مسرحي		حكائي	حكائي	
المأساة	الملهاة	الديثرامبوس	الملحمة	أجناس حكائية أخرى

نشير مع ذلك إلى أن الشعر لا يظهر دوماً في تلك القسمة، لأنها تنبني على تمييز من نوع آخر، هو تمييزُ "الوسائل" التي يستعملها الفنان، وهو تمييزٌ يشمل مجموعَ الخطابات المأخوذةِ في الحُسبان. حتى إذا أسقطتَ الصنفَ الثالث، وإنما هو تلفيق من الصنفين المتقدّمين، انتهيتَ أيضاً إلى قسمة ثنائية - هي عند إنعام النظر

قسمةُ أرسطو - إلى جنسين كبيرين: المسرح، ويقوم على المحاكاة؛ والحكاية، وتقوم على القصة. من الممكن إذاً، في هذا الموضع من التحليل، الجزمُ بأن تنسيق أرسطو يمكّن من اعتباره هو مؤسسَ نظرية الأجناس، وهو ما أوجزه باختين (Bakhtine) في قوله:

"لم يزل كتابه في الشعر الأساسَ الثابت في نظرية الأجناس، مع أن ذلك الأساس، مِن تَواريه، لم يعد يتفطن إليه أحد".

(M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Tel (Paris: Gallimard, 1987), p. 445).

نعم، لكن مع هذا الاحتراز، وهو أننا نلاحظ "سكوتاً مطبِقاً لكتاب الشعر عن الأجناس الغنائية"[6] وأن نص أرسطو يعطينا خصوصاً قسمةً بحدّيْن لا بثلاثة حدود كما كنّا نتوقّع.

2.2 الثالوث القانوني

يبدو في الواقع أن التابعِين لأفلاطون وأرسطو، بقراءتهم "الحديثة" لكتابات القدماء، هم الذين أسهموا في إقامة قسمةِ الأجناس الثلاثية. ذكر ديكرو وتودوروف[*] إسهامَ ديوميدس؛ نحويٍّ لاتيني من أهل القرن الرابع، وأنه هو الذي "نسّق أفلاطون، فاقترح التعريفات الآتية: الغنائي = الأعمالُ التي يتكلّم فيها المؤلف

---

(6) Gérard Genette, *Introduction à l'architexte* (Paris: ed. du Seuil, 1979)، وقد أعيد نشره في: *Théorie des genres* (Paris: ed. du Seuil, 1986), p. 93

(*) Ducrot et Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, p. 198. [وديوميدس (Diomède) الآتي ذكره من نحاة اللاتين في القرن الرابع. له: في الخطبة وأجزاء الخطب (*De Oratione et partibus oratoriis*)] (المترجم).

وحده؛ المسرحي = الأعمالُ التي تتكلّم فيها الشخصيات وحدها؛ الملحمي = الأعمالُ التي يتكلّم فيها المؤلف والشخصيات على السواء".

قسمةٌ ثلاثية ميسَّرة ذاع صيتها، إلا أنها ناتجة من قراءة للمفكرين اليونانيين لا تخلو من تكلّف. ومنذئذٍ صارت تراثاً يأخذه الخلفُ عن السلف. أخذها منظّرو العصر الكلاسيكي (نيكولا بوالو[*] (Nicolas Boileau) أو رينيه رابان (René Rapin)، مثلًا)، ومساعيهم في جمع الأعمال على الأجناس انتصارٌ للنسخة الشهيرةِ النسبةِ إلى أرسطو. وكذلك أيضاً أخذها القس باتّو[**] (l'abbé Bat-teux) في القرن الثامن عشر وجزم – وليس في جزمه كبيرُ تَحَكُّمٍ – أن الديثرامبوس هو الشعر الغنائي (لأن الشاعر عنده في الحالتين هو الذي يتكلّم أصالةً عن نفسه)، فانتهى إلى ما سمّاه "ألوان" العمل الأدبي الثلاثة: لون الشعر الغنائي ولون الملحمة ولون المسرح.

تلك القسمة المنحولة إلى أفلاطون أو أرسطو أو إليهما معاً صارت مبدأً لا ينازع فيه أحدٌ عند الرومنسيين الألمان، خصوصاً عند الأخوين شليغل (Schlegel)، ولا سيّما عند فريدريش (Fried-

---

(*) كاتب فرنسي (1636–1711). له كتاب في فن الشعر، أوجز فيه مميزات الأدب الكلاسيكي في فرنسا. ورابان شاعر متكلّم ومؤرّخ فرنسي (1621–1687)، يُدعى الأب رابان. كان من أعضاء جمعية يسوع؛ ثم صار أستاذاً للخطابة؛ وله أعمال كثيرة شعراً ونثراً، منها: **نظرات في كتاب الشعر لأرسطو وفي أعمال الشعراء القدامى والمحدثين** (*Réflexions sur la poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*) (1676) (المترجم).

(**) قسٌّ فرنسي (1713–1780). اشتغل بتدريس الخطابة والفلسفة اليونانية واللاتينية. له مؤلفات كثيرة في الجماليات؛ وعنده أن الفن ينبغي أن يحاكي الجمال في الطبيعة (المترجم).

(rich، في فجر القرن التاسع عشر؛ وهي عنده ثلاثة "أشكال": الغنائي والملحمي والمسرحي، يتميّز بعضُها عن بعض بتفاوت الذاتية فيها (وقد سمّى هو تلك الأشكالَ على الوِلاء "ذاتياً" و"ذاتياً - موضوعياً" و"موضوعياً")، وأسند في معرض ذلك أولويةً تاريخيةً إلى الملحمة. ومن وراء هؤلاء أخذ ف. هولدرلين (F. Hölderlin) وف. ف. غ. فون شيلينغ(*) (F. W. G. von Schelling) وغوته (Goethe) وهيغل (Hegel) بتلك الصيغة الثلاثية، فانتشرت، على اختلاف طفيف فيها، انتشاراً واسعاً في القرن التاسع عشر كله وأيضاً في القرن العشرين.

كان موقف المنظّرين إذاً واحداً، هو إعدادُ نسقٍ يتميّز بتماسكه ولو اقتضى ذلك ما أسِف عليه جينيت من تطويعٍ لتحليلات القدماء وللتنوّع الأدبي:

"تاريخ نظرية الأجناس حافل كله بتلك الصيغ الأخّاذة التي تشكّل واقعَ الحقلِ الأدبي وتشوّهه مع أن الهجنة غالبة عليه وتدّعي أنها اكتشفت "نسقاً" طبيعياً، وهي إنما تبني موازاةً اصطناعية بإضافة ما لا يُحصى من أشباه النوافذ".

(Genette, *Introduction à l'architexte*, p. 26).

(*) الأخوان شليغل: فريدريش (1772-1829) وأوغست (August) (1767-1845) فيلسوفان ومترجمان ألمانيان؛ كان أولهما صاحب نظرية الشعر الرومنسي. وف. هولدرلين شاعر فيلسوف ألماني (1770-1843)؛ في فكره ملامح من الكلاسيكية والرومنسية. وشيلينغ فيلسوف ألماني (1775-1854)، من كبار أعلام المثالية الألمانية. وغوته وهيغل ليسا في حاجة إلى تعريف (المترجم).

3.2 أمجاد الثالوث وأبؤسه

بانتشار الثالوث الموروث عن القدماء ورسوخه وقعَ - مع المدّة - تحوّلٌ في زاوية الرؤية، فانتهى ما كان تأمّلاً خطابياً محضاً إلى تصوّر ذي طبيعة فلسفية. فمقابلة الذاتي والموضوعي عند شليغل، و "الساذجِ" و"البطولي" (أو "المثالي") عند هولدرلين، وتعليقُ الجنس على المحور التطوّري عند هيغل، تلك كلُّها عملياتٌ حوّلت ما كان قسمةً تصنيفية وحسبُ إلى تصوّر ميتافيزيقي. ومن الممكن الوقوفُ على نيّة شبيهةٍ بتلك في نصٍّ قد يُعَدّ فألاً منذِراً بمصير ذلك الثالوث: هو فقرةٌ من مقدّمة كروموبل (*Cromwell*) (1827) يعرّف فيها هوغو (Hugo) الأجناسَ الثلاثة بأنها "الأعمار الثلاثة" في حياة البشرية. ولاستحالة اقتباس فقرات طوال سنكتفي ببضع جمل لا تخلو من مغزى:

"موجز الوقائع التي لاحظناها إلى الآن أن للشعر ثلاثةَ أعمار، يوافق كل واحد منها عصراً في المجتمع: الأنشودة والملحمة والدراما. الأزمنة البدائية غنائية، والأزمنة القديمة ملحمية، والأزمنة الحديثة درامية. نعم، بدأ المجتمع فغنّى ما يحلم به، ثم حكى ما يفعله، وها هو يصوّر ما يراه".

حيلةٌ، كما ترى، لتسويغ ولادة جنس ملائم للعصر، هو الدراما، لأنه "شعرٌ كامل"، يحتوي على الأنشودة والملحمة، و "يَصهَرُ الهزليَّ والساميَ في نفَس واحد"، وإليه "ينتهي كل شيء في الشعر الحديث".

لم يمنع ذلك هوغو، في السنة التي قبلها، في مقدمة أنشودات

وقصائد قاصة (*Odes et ballades*)، من مناهضة التصنيفات والبطاقات (انظر الفصل الخامس).

تلك من هذا الشاعر الشاب دعوةٌ إلى إعادة النظر من الأصل أو يكاد في مفهوم الجنس، دعوةٌ ترددَ صداها وخصوصاً في القرن العشرين. ففي ذلك القرن المُنشرح بتفضيل أصالة المبدع، شرع بينيديتو كروتشي (Benedetto Croce)، الفيلسوف الإيطالي، سنة 1904، في الطعن في التصنيف التقليدي، ولنا إليه عودة.

يبدو أنه انصهر منذئذٍ، في رفضٍ واحد، شِبهُ الطغيان الذي كان للنموذج الأرسطي والقصدُ التصنيفي عند منظّري الأجناس. صارت القضية المرفوعة على الأجناس وتصنيفِها تؤلّف بين مأخذ أيديولوجي (هو المظهر الآمر الناهي في الثالوث) ومأخذ جمالي (هو كون النموذج قيداً خطابياً). وتفصيل تلك الانتقادات - ومعظمُها يقف موقفاً بعينه من الثالوث القانوني - اجتهادٌ في الإحصاء والوصفِ لصيغ التصنيف المستعمَلة وللبناءات النظرية التي تتمخّض عنها.

3. الجدال النظري

نتيجتان اثنتان تمخّض عنهما ما جرت العادة على تسميته "النموذجَ الأرسطي": الأولى خضوعٌ مطلق للثالوث، وقد صار منذئذٍ ناطقاً عن "المبدأ الأصل"، بصفته العلامةَ الشرعية لكلّ وصف أدبي؛ والأخرى حاجةٌ معرفية إلى تسويغ تلك القسمة الثلاثية وإيضاحها أيضاً، وتهذيبِها ومعارضتها بإصلاحها وتصحيحها. ولك أن تقول: كان همُّ المنظّرين المحدَثين - إذ لم يبلغ الجدال درجةَ

التحرّر إلا في النصف الثاني من القرن الماضي - أن يجدّدوا تعريفَ الأجناس بمعاييرَ مختلفةٍ مميِّزةٍ منتسبةٍ إلى مقارباتٍ بأعيانها. وعلى هذا العمل الداعي إلى التعمّق أو إعادة النظر (أو إليهما معاً) - محصوراً هنا في ما لا بدّ منه - ينبغي لنا أن نقف لمواصلة النظر.

1.3 التخييل واللا-تخييل

شرَطَ الثالوثُ الموروث عن القدماء ما قدّمناه: أن تكون إبداعات اللغة محاكَيات، أي أن "تمثِّل" أو "توهِم" أفعالاً وحوادث. فعلى الشاعر (poète، من اليوناني poiésis، بمعنى الإبداع) أن ينتج قصصاً، فيصير بذلك مبدعَ تخييل.

المماثلة بين لفظ "التخييل" ولفظ "المحاكاة" قد جاءت بها كيت همبورغر (Käte Hamburger)، من المشتغلين بالشعريّات، في "منطق الأجناس الأدبية"[7]: ففيه تَعيّنَ جنسٌ أصلٌ أولُ، هو التخييلي أو المحاكي، وفيه يمّحي "أنا" المؤلفِ أو الحاكي ويحُلّ محلَّه "أناً" خياليٌّ تُجسّده شخصيةٌ أو أكثر، سمّته تلك المنظّرة "الأنا-الأصل". وينقسم ذلك الجنس الأول أيضاً إلى فرعين: الملحمي (أو الحكائي) والمسرحي، وذلك بحسب صيغة فعل القول الواقعة فيه.

سوف يتعرف جنسٌ آخر بالقياس إلى المتقدّم: يرفض التخييل ويعبّر عن نفسه من خلال "أناً غنائي" يؤخذ بصفته فاعلاً لفعل القول ومن شأنه أن يُوهم بالواقع. ذاك هو ثاني الجنسين الكبيرين، وهو

(7) Käte Hamburger, *La logique des genres littéraires*, traduit de l'allemand par Pierre Cadiot (Paris: ed. du Seuil, 1986).

الغنائي، وهو ذو طبيعة لا-تخييلية والشعرُ أهمُّ تجلّياته. وعندما عاد جينيت إلى ذلك التحليل أوجزه بما يلي:

"لبُّ النسق الجديد ذي التطبيقات المختلفة لثالوث الملحمي - الغنائي - الشعري هو إذاً نَبْذٌ لطغيان التخييل وأخذٌ بضرب من ثنائيةٍ مُعلَنة أو مضمَرة، ينحصر فيها الأدب منذئذٍ في نمطين كبيرين: التخييل (المسرحي أو الحكائي) والشعر الغنائي، وأكثرُهم اليوم يسمّيه الشعر وحسب".

(G. Genette, *Fiction et diction*, Poétique (Paris: ed. du Seuil, 1991), p. 21).

لا يبدو عند إنعام النظر أن القسمة الجديدة شديدةُ الاختلاف عن القِسَم التي أقامها "الآباء المؤسسون". ومع ذلك تختلف عنها بمقابلةٍ باتتْ لها هنا الصدارة، بين التخييل (المحاكاة) واللا-تخييل. وإلى ذلك أَوْلت الجنسَ الشعريَّ عنايةً أكبرَ فأنزلته منزلةً مساويةً لمنزلة الآخرين.

2.3 الصيغ، الأجناس، الأجناس الجامعة

جينيت هذا، في نصّ سابقٍ تاريخُه 1979، أتى بتمييز يستحقّ الذكر. عاد هذا المُشتغل بالشعريّات إلى الطبيعة القولية المحضِ في القسمة الثلاثية المنسوبة إلى أرسطو، فاقترح أن تسمّى الأصناف المفردة باسم "الصيغ"، لأنها - قال - "أصنافٌ تنتسب إلى اللسانيات، بل على الأصح إلى ما يسمّى اليوم التداوليات"[8].

(8) Genette, *Introduction à l'architexte*, p. 142.

وصَرَفَ لفظَ "الجنس" للدلالة على "الأصناف الأدبية حقاً"، أي على مجموعاتٍ من الأعمال أوقَفَتْ عليها التجربةُ في الإنتاج التاريخي ومن شأنها أن تتعرّف بالنظر إلى الموضوعة المشتركة. واقترح جينيت، إيضاحاً لقيمة "الشمول" في تلك الأصناف، أن تسمّى أجناساً جامعة:

"الأنواع كلها، والأجناسُ الفرعية كلها، والأجناس، والأجناس الفائقة، فئاتٌ أصلُها التجربة، قامت عن ملاحظةٍ للمعطَى التاريخي، أو في النادر عن تعميمٍ من ذلك المعطى".

(Genette, *Introduction à l'architexte*, p. 143).

معنى ذلك بالواضح أن تلك "الأجناس الجامعة" إنما هي بناءات نظرية لا وجود لها إلا بالنظر إلى عصر بعينه وليست مثالية طبيعية. وذلك الخلط (وهو وهمٌ ساهم في إسقاط حظوةِ القسمة العامة إذ قضوا بقلّة وجاهتها وبشدّة اختزالها، ولا سيّما عند تطبيقها على أعمال حديثة) أصلُه إمكانُ إطلاق لفظ "الملحمي" على صيغة قولية (هي الحكي) وفي الوقت نفسه على جنس من الإنتاج (هو الملحمة). وكذلك لفظ "المسرحي": يشير إلى كتابة (كتابة المسرح) وإلى جنس (تمثّله المأساة والملهاة والدراما). لَبْسٌ نظيرُه "في الغنائي انطلاقُه على الرثائي والهجائي وغيرهما" (المصدر نفسه، ص 145).

خلاصة الكلام أن جينيت لم يدعُ إلى رفضِ نسقِ أرسطو إذ يرى أنه "في بنيته أعلى (ومعناه، كما لا يخفى، أن فعاليته أشدّ) من معظم الأنساق التي تَلَتْه" (المصدر نفسه، ص 150)، بل إلى

الاحتراز في استعماله، وذلك بالعناية بتمييز العناصر التي عليها يقوم وصفُ النصوص: الصيغة (وتعطي الحكائي أو المسرحي مثلاً)، والموضوعة (وتعطي الأعلى أو الأدنى)، والشكل (كالعروض والخطابة)، وفي الختام الأجناس، بعد أن أُعيدَ إنزالُها في نسق يرفض "تصنيفاً احتوائياً ترتيبياً يَحولُ دائماً أصلاً من دون التوليف ويؤدّي إلى مأزق" (المصدر نفسه).

3.3 التداوليات و"أفق التوقّع"

في التحليل الحديث للأعمال الأدبية وقع الوعي بإدماج العلاقة التي يقيمها النص مع قارئه، على أنها معطى إجرائي. وذلك الطراز من العلاقة سيساعد على تعريف "التداوليات"، وهو اصطلاح مأخوذٌ عن اللسانيين للدلالة على العلاقة بين دليلٍ ومستعمِلِه. و"التداوليات" بالمعنى العام، في الأدب، وظيفتُها الاعتبارُ والدراسةُ لمختلف أفعال اللغة بالنظر إلى السياق وإلى نمط العلاقة التي يقيمها القائل مع جمهوره.

على ذلك المبدأ اعتمد باختين في إقامة تمييزٍ يودّ أن يأخذ في الحسبان مجموعَ "أجناس الخطاب" - وإليها تنتسب الأجناس الأدبية. فعلى ذلك يكون ها هنا أجناسٌ أوائلُ، أنماطٌ من الخطاب بسيطةٌ كالكلام اليومي والحكايةِ المألوفة والرسالةِ الشخصية وغيرِ ذلك؛ وأجناسٌ ثوانٍ مشتقّةٌ من الأوائل بتحويلٍ نحوَ تعقيدٍ أشدَّ:

"الروايةُ برمّتها قولٌ كالردّ في الحوار اليومي أو الرسالة الشخصية سواء بسواء (هي ظواهر طبيعتُها واحدة)؛ ما تختلف به الرواية هو أنها قولٌ ثانٍ (معقّد)".

(Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Les genres du discours (Paris: Gallimard, 1984), p. 267).

للتحليل (غيرِ الكامل) الذي اقترحه باختين مزيّةُ إعادةِ إدماج الأعمال الأدبية في مجال خاص بالنشاط الإنساني، هو استعمال اللغة؛ وعيبُه أن "الأدبيةَ" الخاصة بتلك الأقوال المتميّزة – التي هي النصوصُ الأدبية – غيرُ وجيهة عنده.

ووظيفة "الأدبية" هذه (وسيجتهد في تعريفها جاكوبسون (Ja-kobson) هي على العكس مركز التأمّل الذي دشّنه منظّرو مدرسة كونستانس[*] (l'école de Constance))، وأولهم أبرزُ ممثليها هانس-روبرت ياوس (Hans-Robert Jauss). وعنده أن العمل الأدبي يتعرّف "بشدة أثره في جمهور بعينه"[9].

لكل عصر، لكل بلد، لكل ثقافة تلقٍّ خاصٌّ للعمل بحسب ما سوف يُتواضع على تسميته (بعبارة اقتبسها ياوس عن هوسرل (Husserl)) "أفقَ التوقّع"[**]. هذا ضرب من الإجماع والتوافق

(*) كونستانس مدينة ألمانية؛ بها تأسست، في عقد 1970، مدرسة في الأدب بلورت نظريات في تلقي النصوص الأدبية وقراءتها، على يد هانس-روبرت ياوس وفولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser) (المترجم).

(9) Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Tel (Paris: Gallimard, 1994), p. 53.

(**) مفهوم أخذه ياوس عن علم الظواهر واستعمله (سنة 1959) في التأويل التاريخي للأدب، وعرّفه بأنه "نظام من الإحالات قابلٌ للصياغة الموضوعية، يَنتُج، عند ظهور أي عمل في لحظة من لحظات التاريخ، من ثلاثة عواملَ أصولٍ: "خبرةِ الجمهور السابقة بالجنس الذي ينتسب إليه العمل، والشكلِ والموضوعةِ اللذين يقتضي العملُ معرفتَهما، والمقابلةِ بين اللغة الشعرية واللغة العملية، بين العالم الخيالي والواقع اليومي"
= [Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Idées (Paris:

على أن للنص، في شبه استقلال عن مبدعه وعن النية التي سار على هداها، تلوّناً خاصاً، "معياراً جمالياً" عليه تقوم شهرته، أي تصنيفه، برجع الكلام إلى ما نحن بصدده. عندئذٍ يتعرّف الجنس لا بأنه تحقيقٌ لنموذجٍ قبليٍّ الوجود - خضوعٌ لسَنن مجرّد - بل بتجسيده لضربٍ من "ميثاقٍ" مُبرَمٍ بين العمل والجمهور، أو أيضاً، كما قال دومينيك مانغونو (Dominique Maingueneau)، "ميثاقٍ أدبي" تتفاوتُ مطابقتُه لجنس بعينه[10]. وقد أوضحت أعمال الناقد فيليب لوجون (Philippe Lejeune) في السيرة الذاتية أيّما إيضاح ذلك الميثاقَ من خلال ما سمّاه هو "ميثاقَ السيرة الذاتية".

بالرجوع الصريح أو الضمني إلى تلك التوقعات يكون من الممكن إطلاقُ مفهوم "الجنس" على الإنتاجات الأدبية - ويسمّيها بعضهم "أنماطاً" أو "صيغاً" أو "كتابات" - كالحكاية العجائبية والرواية العاطفية والسيرة الذاتية والرحلة وغيرها.

4.3 الأجناس والخطابة

شكا نورثروب فراي (Northrop Frye)، الناقدُ الكندي، من انعدام "تحليل متماسك" للأجناس، وعمَدَ، في فصلٍ من كتابه تشريح النقد (*Anatomie de la critique*) (1957)، إلى وضعِ أُسسِ "نظريةٍ في الأجناس" استناداً إلى معايير خطابية وتداولية. بدأ بملاحظة أُسس "القسمة الثلاثية":

= Gallimard, 1978), p. 49] (المترجم).

(10) Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire* (Paris: Nathan, 1990), p. 122.

"أصل هذه الألفاظ: المسرح والملحمة والغنائي، يفيدنا حقاً أن المبدأ الأساس في تمييز الأجناس شديدُ البساطة. يقوم تعريف الأجناس في الأدب على شكل العرض. من شأن الكلام أن يكون محاكىً بين يدي المتفرجين، أو إنشاداً على السامعين، أو يكونَ ترنّماً أو غناءً، أو يكونَ مكتوباً ليقرأه قارئ [...]. نعم، لكنّ نقدَ الأجناس أساسُه الخطابة، من جهة أن الجنس يتعيّن بالطريقة التي يُقام بها التواصل بين الشاعر وجمهوره".

(Northrop Frye, *Anatomie de la critique*, trad. fr. (Paris: Gallimard, 1969), p. 300).

غير أن قانون العرض ذاك تقلّصت وَجاهتُه في عصرٍ كانت النصوص كلُّها فيه تخرج في صورة المكتوب؛ أضف إلى ذلك أن في داخل جنسٍ موجَّه للقراءة (هو الرواية) من المتابعات(*) (كالحوارات والمقاطع الحكائية الاعتراضية...) ما يكون شبيها بالكلام المنشَد، كما أن من القصائد ما يكون محاكاةً كالأعمال المسرحية. فاقترح فراي، بناءً على تلك الاحترازات، تصنيفاً جديداً بأربعة مستويات:

• الملحمي، شكل "يضم الأعمال الأدبية إذاً كلَّها، المنظومةَ أو المنثورة، التي يبدو أنها تُؤخذ فيها في الحسبان مواضعةُ العرض

(*) "المتابعة" (séquence) في الحكاية عنصٌر من عناصر انسجام النص؛ تتكون من حالة أولى سِمتُها التوازن؛ وعنصر يكسر ذلك التوازن؛ ومجموعة من الانقلابات، وهي الحوادث التي نتجت من العنصر الذي زعزع التوازن فأحدثت تغييراً في الشخصيات. وهو نهاية جملة التغيّرات ونهاية الحبكة؛ وحالة أخيرة سِمتُها عودة التوازن (المترجم).

الشفهي بين يدي سامعين"؛

• **التخييل** (وشكا فراي من عدم توفّره على لفظ أمثل)، "جنسٌ أدبي هو سِمة العمل المطبوع" وقد جعل هو منه الحكايةَ الخرافيةَ أو الرواية، والشعرَ غيرَ الغنائي، والبحث؛

• **المسرحي**، يتوارى فيه المؤلّف ويضع "شخصياته المزعومة" مباشرة بين يدي السامعين؛

• **الشعر الغنائي**، "لا يتوجّه فيه كلامُ العمل إلى جمهور. [...] من المفروض أن الشاعر الغنائي يكلّم نفسه، أو سامعاً خاصاً اختاره: روحاً من أرواح الطبيعة، أو ربّةَ الشعر [...]، أو صديقاً، أو شخصاً محبوباً [...]".

يتعيّن الجنس إذاً في هذا التصوّر بعلاقة الإشراك بين المؤلّف وسامعيه. الأدب فنٌّ محاكٍ بلا منازع، يحاكي أوضاعاً قد تجدها في الطبيعة: اللغةُ على حكاية القول في الملحمي إذ يواجه فيه الشاعر سامعيه؛ والفكرُ المجرّد في التخييل؛ والأصواتُ والصور في العمل الغنائي؛ واللغةُ المعدولة في المسرح(*). ومن الممكن أيضاً ترتيب أربع صيغ بعضاً على بعض: "الملحمي والتخييل يحتلّان في الأدب منزلةً وسطى، بين الغنائية من جهة والعرضِ المسرحي من الأخرى" (المصدر نفسه، ص 303).

(*) حكاية القول: style direct، وقد تقدّم؛ و"اللغة المعدولة"، أو العُدول: style indirect؛ والعدول المطلَق: style indirect libre. انظر "حكاية القول في اللغة العربية،" **مجلة اللسان العربي**، العدد 59 (2005) (المترجم).

5.3 التصنيفات الأخرى

أبرزت الأسطرُ المتقدّمة بما فيه الكفاية ما في مختلِف المحاولات التصنيفية من تعقيد – ومن غموض أحياناً. هذا، ولم نُعنَ إلا بما لا بدّ منه. ولاستكمال ذلك المشهد، ونكرر أنه لا يدّعي أنه جامع مانع، سنوجز ذكر بضعة أنماط أخرى في التصنيف.

الأشكال البسيطة

هذا مفهوم عرّفه في عقد 1930 الناقدُ الألماني أندريه يولس (André Jolles): اعتمد على الفولكلور والإنتاجات الأدبية بالنظر إليها من ناحية عِرقية لغوية، فأبرز أشكالاً أدبية أوّلية سوف تُشتقّ منها أشكال أدبية من الممكن تسميتها "أجناساً". وتتطوّر تلك "الأشكال البسيطة" (كالمشكلة الأخلاقية والمفخَرة واللغز) فتصير "عالمة"، كأنْ تصير "المفخرة" ملحمة، والحكايةُ الخرافيةُ قصةً قصيرة... إلخ[11].

"المهيمنة"

الشكلانيون الروس[*] (شكلوفسكي (Chklovski) وأيخنباوم

---

(11) انظر في ذلك: André Jolles, *Formes simples*, Poétique (Paris: ed. du Seuil, 1972).

(*) "الشكلانية الروسية" مدرسة ضمت عدداً من اللسانيين ومنظّري الأدب، أحدثت، بين سنتي 1914 و1930، ثورةً في حقل النقد الأدبي، إذ جعلت له منهجاً جديداً. كان لها أثر واسع في الدلائليات واللسانيات في القرن العشرين، ولا سيّما عبر البنيوية. نشأت عن حركتين: "حلقة موسكو اللغوية"، وقد تأسست عام 1915، وكان من أبرز أعضائها رومان جاكوبسون وبيتر بوغاتيريف (Pëtr Bogatyrëv) وغريغوري فينوكور (Grigory Vinokur)؛ وأوبوياز (Opojaz) بيترسبورغ (Petersburg)، وهي =

(Eikhenbaum) وتوماشيفسكي (Tomachevski) وتينيانوف (Ty-nianov) هم الذين أبرزوا هذا المفهوم، وسيأخذه عنهم اللساني رومان جاكوبسون (Roman Jakobson) – وهو من أصل روسي أيضاً. فقد شرح زعيم مدرسة براغ هذا في محاضرة ألقاها سنة 1935 بمدينة برنو:

"قد تتعرّف المهيمنة بأنها العنصر المركزي في العمل الفني: تَحكُم العناصرَ الأخرى وتعيّنها وتحوّلها. هي التي تضمن تماسك البُنية. المهيمنة تخصيصٌ للعمل. يهيمن عنصرٌ لساني خاص على العمل برمّته؛ يفعل في العناصر الأخرى فعلَ الآمر الناهي الذي لا رادَّ له، يكون تأثيره فيها مباشراً".

(Roman Jakobson:"La dominante," dans: *Huit questions de poétique*, Points (Paris: ed. du Seuil, 1977), p. 77).

ينتسب عملٌ إلى جنس بعينه متى كانت "مهيمنةً" فيه هيمنةً كافية سماتٌ خاصةٌ بذلك الجنس: تستحق المأساة ذلك الاسم متى اجتمع فيها عددٌ بعينه من "قواعد" (في الأسلوب والموضوعة والمناخ العام) خاصةٍ بجنس المأساة. وألّف جاكوبسون، طلباً لتماسك نسقه، بين مفهوم "المهيمنة" ذاك ومختلف وظائف اللغة التي ساهم في تعريفها، ولا سيّما ثلاث منها، سوف تطابق على وجه التقريب الثالوث الأرسطي: وظيفة الدلالة على المسمّى (وبؤرتها

= اختصار لعبارة روسية معناها "جمعية دراسة اللغة الشعرية"، وقد تأسست عام 1916، وكان من أبرز أعضائها فيكتور شكلوفسكي (Victor Chklovski) وبوريس أيخنباوم (Boris Eikhenbaum) ويوري تينيانوف (Yury Tynianov) (المترجم).

ضمير الغائب) تناسب الملحمي، والوظيفة التعبيرية (وبؤرتها ضمير المتكلّم) تناسب الغنائي، والوظيفة التأثيرية (وبؤرتها ضمير المخاطب) تناسب المسرحي.

صيغ التخييل

بالأمس القريب اجتهد روبرت سكولس (Robert Scho-les) - مشتغل أميركي بالشعريات - في إعداد "نظرية مثالية في الأجناس الأدبية"، حلّ فيها لفظ "الصيغة" محل لفظ "الجنس"، تنطلق من قسمة ثلاثية للأدب بحسب كونها تصف عالماً أحسن من الواقع أو أقبح منه أو مساوياً له. فتعيّن تلك التخييلات الثلاثة ثلاثةَ "أجناس": "العالم الساقط في الهجاء، والعالم البطولي في قصة الحب، والعالم المحاكَى في التاريخ". وستجري على تلك القسمة الثلاثية عند الحاجة تعديلاتٌ بإدخال فروق شكلية بها يصير من الممكن إدماج المسرحي. وذلك ما يسّر لسكولس أن يمثّل نسقه في تشجيرٍ مركزُه التاريخ:

الهجاء   قصة الحب

الشطارة   المأساة

الملهاة   العاطفة

التاريخ

ومن شأن تقليباتٍ أخرى أن تمكّن الناقدَ من تهذيب تشجيره، كأن يُسنِد الموقعَ المحوري إلى الرواية، "لأنها شكل تخييلي كان

نزّاعاً إلى الأخذ من شقّيْ التشجير".

معايير التركيب النحوي

سنستعمل هنا اصطلاحات أخذناها عن جان-ماري شيفر (Jean-Marie Schaeffer): ففي عمله على تعريف الأجناس استعار لفظَ "التركيب النحوي" للدلالة على "مجموع العناصر التي تجعل للرسالة سَنناً تسير عليه" أو أيضاً على "العناصر الشكلية كلها التي يتحقّق بها الفعل الخطابي"(12). في هذه الرؤية من شأن تصنيف الأجناس أن ينبني على:

• مقابلة النثر/ الشعر: تمييز قديم تبيّنت قلةُ جدواه في وصف الخطابات الهجينة كالبيت الحرّ وقصيدة النثر والنثر الشعري...؛

• العوامل الصوتية والنطقية والعَروضية في القصائد ذوات الشكل الثابت مثلاً، أو في تجارب أوليبو(*) (Oulipo) القائمة على ضرائرَ تحكميةٍ مرتضاة؛

• السمات الأسلوبية، وفيها عودة إلى القسمة التقليدية للأسلوب إلى "عالٍ ومتوسط وسافل" (وتطلق اليوم على المقابلة بين الأدب العالِم والأدب الشعبي)؛

---

(12) Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*([s. l.]: [s. n.], [s. d.]), p. 112.

(*) "أوليبو" تعريب Oulipo، وهو اختصار Ouvroir de littérature potentielle، "ورشة الأدب الممكن": جماعة من الأدباء والرياضيين يعرّفون أنفسهم بأنهم "فئران يبنون بأنفسهمْ المتاهة التي عليهم أن يخرجوا منها". يجتمع أعضاؤها مرة في الشهر لمناقشة مفهوم "الضرائر" وإنتاج بنىً جديدة لتشجيع الإبداع. أشهر أعلامهم ريمون كينو (المترجم).

• القواعد الفنية، كتلك التي تحكم المسرح (في المقابلة بين الدراما الإليزابيتية والمأساة الكلاسيكية مثلًا)، أو الحكاية (الرواية التراسلية في مقابل الرواية ذات الأدراج)... إلخ.

من المقاربات النظرية ما يستحق الذكر حتى يكون هذا العرض النقدي الموجز كاملاً. ومن شأن أعلام كبار، مثل غوته وإيميل ستايغر[*] (Emil Staiger) وبرونوتيير (Brunetière)، أن يتنزلوا منزلتَهم في الجدال الدائر على أصل الأجناس أو تعريفها أو تجميعها. والذي لا بدّ من ذكره، قبل الشروع في فحص مفصّل لكل جنس على حِدة، هو تعريف ومواضعة.

أما التعريف فنأخذه عن المنظّرَيْن الأميركيَّيْن رينيه ويليك وأوستن وارين:

"ينبغي، في ما نرى، تصوّرُ الجنس أنه ضمٌّ لأعمالٍ أدبيةٍ قائمٌ في الشِّقّ النّظريّ في آنٍ واحدٍ على شكلٍ خارجيّ (كالعَروض أو البنيةِ المميِّزة) وعلى شكلٍ داخليّ (هو الموقف والنبرة والغرض - وبعبارة ملموسة: الذات والجمهور)".

(René Welleck et Austin Warren, *La théorie littéraire*, Poétique (Paris: ed. du Seuil, 1971), p. 325).

أما المواضعة فهي تلك التي تقودنا إلى أن نتخذ إطاراً منهجياً لنا القسمةَ الثلاثية إلى مسرحي وملحمي وغنائي، لا لأنها لا غبار

(*) سويسري (1908-1987)؛ كان أستاذاً للأدب الألماني (المترجم).

عليها - ففي ما تقدّم بيانٌ كافٍ على عكس ذلك - وإنما لأنها واسعة الانتشار ولأنها إطار متماسك شِبهُ كلّي يمْكن انطلاقاً منه القيامُ بدراسات أخصَّ للأشكال الأدبية. مجاراةٌ حذِرةٌ تربوية أصلاً يحثّ عليها، حثاً ضمنياً، جينيت، وهو من المنظّرين المتبصّرين في الشعريّات:

"قد يكون من اليسير، ومن غير المُجدي، التهكّمُ من المشكال التصنيفي الذي لا يفتأ فيه ذلك الثالوث الشديد الإغراء عن التحوّل للبقاء، لأنه شكل قابل لكل معنى، تبعاً لحسابٍ غيرِ يقيني وإسنادٍ متبادل. تلك الأشكال المتكلَّفة لا تخلو دائماً من منفعة، بل على العكس: لها في أغلب الأحوال، شأنَ التصنيفات المؤقّتة، وعلى شرط أن تكون مقبولةً بصفتها كذلك، وظيفةٌ كشفيةٌ لا تُنكَر".

(Genette, *Introduction à l'architexte*, p. 126).

الفصل الثاني

المسرح والجنس المسرحي

1. الجنس المسرحي

1.1 شكل له الأولوية

رجعَ لحظةً إلى أرسطو وكتابه في الشعر. كان المنطلقُ في تلك الرسالة ثنائيةً مضاعَفة: مقابلةً بين صيغة سافلة في التمثيل وصيغةٍ عالية؛ وفصلاً لِما ينتسب إلى المسرحي عمّا ينتسب إلى الحكائي. وقد أوجز جينيت، في لوحة مسلَّم بها اليوم، نسقَ الأجناس الأرسطي:

الموضوع الصيغة	المسرحي	الحكائي
عالٍ	المأساة	الملحمة
سافل	الملهاة	المحاكاة الساخرة

(Gérard Genette, *Introduction à l'architexte* (Paris: ed. du Seuil, 1979), p. 100).

فَضيلةُ تلك الشبكة أنها تميّز، من بين ما تميّزه، صيغتين في التمثيل، بحسب كون:

- الحاكي يحكي فعلَ الشخصيات، وهو الجنس "الحكائي"؛
- الشخصيات تتكلّم على حكاية القول وتحاكي الحدث، وهو الجنس "المسرحي".

غايةُ أرسطو الوصفُ الدقيق للشكل الذي يراه مهيمناً، وهو المأساة؛ فقلبَ بذلك الترتيبَ الذي ارتضاه أفلاطون، والملحمةُ فيه - مشخّصةً في هوميروس - هي نموذجُ الأدبِ الأوليُّ. ويبدو أن تطوّر الذوق والإنتاج الأدبي صار إلى تفضيل الحكاية والشكل الناتج منها، وهو الرواية، مصدِّقاً صاحبَ "الجمهورية"، إلّا أن الأشبهَ بالأمر الطبيعي بدايةُ تفحُّص الأشكالِ الأدبية الأصولِ بأشدِّ فنون المحاكاة تميزاً، وهو المسرح.

2.1 معايير الجنس

افتتحت آن أوبرسفيلد (Anne Übersfeld)، وهي من أكبر المتخصصين في المسرح، أحدَ أعمالها النقدية بهذه العبارة الصادمة:

"المسرح، خلافاً لذائعةٍ(*) شديدة الانتشار أصلُها المدرسة،

(*) الذائعة (préjugé)، قال ابن سينا (في أول كتاب البرهان من النجاة): "وأما الذائعات فهي مقدّمات وآراء مشهورة محمودة، أوجبَ التصديقَ بها إما شهادةُ الكل - مثل أن "العدل جميل"، وإما شهادةُ الأكثر، وإما شهادةُ العلماء أو شهادةُ أكثرهم أو الأفاضلِ منهم، في ما لا يخالَف فيه الجمهور. وليست الذائعاتُ - من جهة ما هي - =

ليس جنساً أدبياً. إنما هو ممارسة على الخشبة".

(Anne Übersfeld, *Lire le théâtre* (Paris: Belin, 1996), t. II: *L'école du spectateur*, p. 9).

والحق أن من أكثر المسائل اطّراداً في هذا الصدد مسألةَ المسرح هل ينتسب حقاً إلى الأدب. سنمتنع الساعةَ عن الإجابة ونسعى عِوضَ ذلك إلى تعريف بعض الخصائص الممكّنة من تعرّف ذلك "الشكل" الفني، بغضّ النظر عن "الأنواع" أو "الأجناس الفرعية"، وسننظر فيها بعد حين.

من الممكن اعتماد أربعة معايير.

فعل القول

خاصيةٌ واحدةٌ مشترَكةٌ أخذ بها القدماءُ في تعريف الجنس المسرحي، وبها يقابل الزمرةَ الأدبية الكبرى الأخرى، أي الحَكْي، هي فعلُ القول. ذلك أن الوسائل المجنَّدة في المسرح "تحاكي الناسَ كلَّهم وهم يفعلون ويعملون"[1]، ويعبّر الفنّ المسرحي عن تلك المحاكاة بفعلِ قولٍ بضمير المتكلّم. بذلك ميز أرسطو المحاكاةَ

= مما يقع التصديقُ بها في الفطرة: فإنّ ما كان من الذائعات ليس بأوّلي عقلي ولا وهمي؛ فإنها غير فطرية؛ ولكنها متقرّرة عند الأنفس، لأن العادة تستمرّ عليها منذ الصبا، وفي الموضوعات الاتفاقية. وربما دعت إليها محبةُ التسالم والإصلاحُ المضطر إليهما الإنسان، أو شيءٌ من الأخلاق الإنسانية - مثل الحياء والاستئناس، أو سُننٌ قديمة بقيت ولم تُنسخ، أو الاستقرارُ الكثير، أو كونُ القول في نفسه ذا شرط دقيق بين أن يكون حقاً صرفاً أو باطلاً صرفاً، فلا يُفطن لذلك الشرط ويؤخذ على الإطلاق". ويقال فيه اليوم: الرأي المسبق، والحكم المسبق، والحكم القبلي... (المترجم).

(1) Aristote, *Poétique*, 1448a.

التي تَحدُث "بالحَكْي" من تلك التي تَحدُث بالفعل والكلام.

على ذلك من شأن المسرح أن يتعرّف، في المقام الأول، بأنه فنُّ "الأنا". لكنه "أناً" متعدد، لأن كل شخصية متى تكلمت استعملتْه أصالةً عن نفسها. وبذلك يستحيل نموذجُ الذاتية ذاك مثالاً للموضوعية:

"صار المسرح أكثرَ الأجناس "موضوعية"، جنساً يبدو أن الشخصيات فيه تتكلّم من تلقاء أنفسها، من غير أن يكون المؤلّفُ هو الذي يتكلّم (باستثناء الناطق بالنيابة، والرسول، والجوقة، والافتتاح، والاختتام، والإشارات المسرحية)".

(Patrice Pavis, "art. "Genre"", dans: *Dictionnaire du théâtre* (Paris: Dunod, 1996), p. 148).

العلاقة بالزمان

لا وجود للمسرح إلا بالاستحضار(*) الذي تمثّله الخشبة. فيقع بذلك في زمانٍ معلَّق، معاصرٍ للتمثيل:

"مسألة الزمان، وهي من المسائل الأصول في المسرح، هي أنه يقع بالقياس إلى "هنا-الآن"، أي هنا-الآن الذي في التمثيل وهو أيضاً حاضرُ المتفرّج [...]. الكتابة المسرحية "كتابة الحاضر"".

(*) "استحضر الشيءَ: أحضره" **المعجم الوسيط**، أي جعله حاضراً؛ ويقال فيه "التحيين" (المنهل، مادة actualisation). وفي **شروح اللامية** (ص 181): "نزّل الماضي منزلةَ الحال استحضاراً للصورة" (المترجم).

(Anne Übersfeld, *Lire le théâtre* (Paris: Belin, 1996), p. 159).

ينحصر الفعل المسرحي في ما هو مَعيش "مباشرةً". وذاك سببُ اللجوء إلى الحكاية (حكايةِ الحرب على المسلمين في **السِّيْد** (*Le Cid*)، وغزواتِ **تيزي** (conquêtes de Thésée) في **فيدر** (*Phèdre*)، واستعمارِ يهودا في **بيرينيس**[*] (*Bérénice*)) لأنها تُمطّط الزمان، تُمدّد الحاضرَ كما توسّع الفضاءَ المسرحي سواءً بسواء.

إلى ذلك ينبغي الحرص على عدم الخلط بين "الزمان المسرحي"، زمانِ الحدث (وقد حصره الكلاسيكيون في أربع وعشرين ساعة[**]، أو أقلّ، وقد يتّسع لمُدد أكبر عند شكسبير أو الرومنسيين)، و "زمانِ الخشبة"، زمانِ التمثيل الذي يعيشه المتفرج. والزمان المسرحي هو الذي يكون سجينَ حاضر التمثيل، وهو حاضرٌ تتخلّله قرائنُ بنيويةٌ (انقسامُه إلى متتابعات: فصولٍ ومشاهدَ ولوحات)، أو رمزيةٌ (اللوازمُ والملابسُ والديكورات)، أو دلاليةٌ (معيِّناتُ[***] الأزمنة وأدواتُ الإشارة).

(*) **السِّيْد** مسرحية لكورناي؛ **فيدر** و**بيرينيس** مسرحيتان لراسين (المترجم).

(**) انظر: أرسطوطاليس، **فن الشعر**، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن البدوي، ص 17: "فإحداهما (المأساة) تنحو إلى حصر نفسها، قدر المستطاع، في زمان قدرُه دورة واحدة للشمس". وانظر ما قاله المحقّق المترجم (ص 17-18) تعليقاً على كلام أرسطو (المترجم).

(***) المعيّنات ألفاظ تعبّر عن حكم القائل على قوله هو نفسه (نحو: لا شك، حقاً، يبدو، لعل، قد، عجيب، رائع...)؛ هي ألفاظ تتجلّى فيها الذاتية، وتثير انتباه المرسل إليه (المترجم).

يستعمل المسرح، كغيره من العبارات الفنية، لغةً خاصة به. والأصالة هنا أن تلك اللغة مكوَّنةٌ من وجهين متكاملين: النص المسرحي وآثار الإخراج. يتكوّن النص المسرحي من الكلام الذي ينطق به الممثلون، سواء جاءت العبارة عنه - وهو الأغلب - في حوار (ردود أو خرجات)، أو في مناجاة (وأقصى أمثلتها مناجاة ميني المتقطّعة في **آه! الأيام الحلوة** (*Oh! les beaux jours*) لبيكيت (Beckett)). لكن ذلك النص المنطوق (وقد كتبه المؤلّف لذلك الغرض) يَسنُده ويجعل منه فرجةً تمثيلٌ على الخشبة يهتدي هو نفسه بإشارات الإخراج، أي "الإشارات المسرحية".

منذ نشأة المسرح في اليونان إلى نهاية القرن التاسع عشر هيمنَ النص على ذلك المجموع ذي الرأسين، لأن المسرح "منغلق في تصوّر مرتكز على الكلام"[2]. كانت المأساة اليونانية، في بدايتها، يُنشِدها ممثلٌ واحد (هو الدور الرئيس) في وضعية السكون؛ وتتميّز المأساة الكلاسيكية باقتصاد شديد في آثار الإخراج، وفي الإشارات المسرحية تبعاً لذلك. بل ذاك سببُ مأخذِ فولتير (Voltaire) على تلك المآسي وأسفِه على كونها "محادثاتٍ طويلةً تقسمها إلى خمسة فصول كمنجاتٌ"[3]. ومن الممكن التساؤل هل بيرينيس ليست سوى مرثية، والتعجّبُ من الإشارة المسرحية الوحيدة في فيدر: "تجلس" (الفصل 1، المشهد 3).

(2) Pavis, "art. "Genre"", dans: *Dictionnaire du théâtre* p. 354.

(3) Voltaire, *Épître des lois de Minos*, 1772.

مع ظهور المسرح الحديث صارت تُنافس الخطابَ المسرحي علاماتُ التمثيل: احتلالُ الفضاء والديكوراتُ واللوازمُ والحركاتُ وغيرُ ذلك. وصار الإخراج (إعدادُ المسرحية للتمثيل على الخشبة) بالغَ الأهمية، حتى حجب النص أحياناً. فأعمال أوجين يونيسكو (Eugène Ionesco) وبيكيت حافلة بالإشارات المسرحية. لا يتردّد ذاك المؤلف المسرحي الإيرلندي في عرض "فصول بلا كلام" على الخشبة (وفيها مع ذلك كلام)، فزادَ في ترسيخ مثال مسرحي حديث يبدو أنه ينخرط في جمالياتِ تحريرِ اندفاعات الأجسام وإهمالِ لغةٍ قُضي أنها خدّاعة أو تافهة.

بذلك تحقّقت مُنية أنطونان أرتو (Antonin Artaud)، ويرى أن الإخراج هو "في المسرحية الجزءُ المسرحي على الحقيقة وعلى الخصوص"، ويتمنّى أن "تحُلّ محلَّ لغةِ الألفاظ لغةُ الدلائل" لتتسنى العودةُ إلى "شكلٍ لغوي فريد متوسط بين العمل والفكرة"[4].

في تلك العلاقة الجدلية بين الخشبة والنص قد يقع ألّا يُكرّر الإخراجُ النص، بل يعارضه، يتنكّر له، بإدراج بُعدٍ دلالي زائد يمكّن من إعادة النظر في الأعمال وإضاءتِها بقراءات جديدة.

---

(4) Antonin Artaud: "Le théâtre de la cruauté," dans: *Le théâtre et son double*, Idées (Paris: Gallimard, 1964).

[وأرتو ممثل كاتب بحاث رسام شاعر فرنسي، من المنظّرين للمسرح (1896-1948)] (المترجم).

لئن كان للَبس الفن المسرحي مجالٌ يتجلّى فيه فهو مجال وضعية الشخصية ووظيفتها. الشخصية في التراث اليوناني (وأصلها persona: القناع) إنما هي سندٌ للحدث، عليها أن تتنحى له. "المأساة، قال أرسطو، تحاكي لا بَني الإنسان بل الفعلَ والحياة"[5]. وأضاف فيلسوف اللوقيون[*] (Lyceum):

"لا يحاكي المؤلفون الطباعَ بأشخاص يفعلون، لا، بل يتصوّرون الطباع من خلال الأفعال. فالأفعال التي تُفعل والقصةُ هما غاية المأساة؛ والغاية، في كلّ شيء، هي الأمر الأهم".

---

(5) Aristote, *Poétique*, 1450a.

(*) في الموضع نفسه. (أرسطوطاليس، فن الشعر، ص 98): "وإنما يقصون ويتحدثون لكي يشبهوا عاداتهم ويحاكوها؛ غير أن العادات يقتصونها بسبب أعمالهم حتى تكون الأمور والخرافات آخر صناعة المديح؛ والكمال نفسه هو أعظمها جميعاً". وفيه أيضاً (المصدر المذكور، ص 20): "فالأشخاص لا يفعلون ابتغاء محاكاة الأخلاق، بل يتصفون بهذا الخلق أو ذاك نتيجة أفعالهم؛ ولهذا فإن الأفعال والخرافة هما الغاية في المأساة؛ والغاية في كل شيء أهمّ ما فيه". (وفي: أرسطوطاليس، في الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي، حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية شكري عياد، ص 52): "فالتمثيل إذنْ لا يقصد إلى محاكاة الأخلاق ولكنه يتناول الأخلاق من طريق محاكاة الأفعال، ومن ثم فالأفعال والقصة هي غاية التراجيديات، والغاية هي أعظم كل شيء". وفي عام 334 ق.م. افتتح أرسطو، بأثينا، مدرسةً لتعليم البلاغة والفلسفة، وهي طائفة من المباني خاصة بإله الرعاة آفُلّون لوقيوس (Apollo Lyceus)، تحيط بها حدائق غنّاء وسقائف. وكان أرسطو، في صدر النهار، يلقي على الطلاب المنتظمين فيها دروساً في مواضيع راقية، وفي آخره محاضراتٍ على جماعات من العامة أقل انتظاماً وأقل رقيّاً ممن يستمعون إليه في الصباح؛ وأكبر الظن أن المحاضرات الثانية كانت في البلاغة والشعر والأخلاق والسياسة. وقد جمع في هذا البناء مكتبة كبيرة، وأنشأ فيه حديقة للحيوان ومتحفاً للتاريخ الطبيعي. وسُمّيت المدرسة في ما بعد اللوقيون، كما سمي الطلاب مشائين وفلسفتهم مشائية نسبة إلى السقائف (peripatos) التي كان أرسطوطاليس يحب أن يمشي تحتها محاضراً طلابه (المترجم).

هذا التصوّر للشخصية بأنها منفِّذ، قائمٌ بالفعل وحسب، قد تغيّر في مجرى التاريخ (مع أن الملاحَظ أن بعض المخرجين، مثل روجير بلانشون (Roger Planchon)، يبدو أنهم يعودون إليه)، حتى انقلبت الأولوية، وصارت الشخصية واضطراباتها النفسية موضوعَ الفرجة الأهم. انحطاط **الملك لير** (Lear)، وإشراقاتُ **بوليوكت** (Poly- eucte)، وتردّداتُ **أرامنت** (Araminte)، ومعضلاتُ **لورنزاتشيو** (Lorenzaccio)، قد باتت عند المتفرّج الغربي الذي صار مؤمناً بالقيم الفردية ذاتَ أهمية أعلى من المسائل السياسية أو الدينية أو الاجتماعية كافة التي تثيرها على الوِلاء أعمالُ شكسبير وكورناي وماريفو وموسيه(*) (Musset).

عند أنصار المسرح الحديث أثارَ الريبةَ هذا المنحى النفسيُّ الأخلاقي، وقد ندّد به أرتو كذلك، إذ عيبُه أنه يحطّ من قيمة الفعل المسرحي ويساهم في الخلط بين قول وفعل. ففضّلوا أن يعيدوا إلى الشخصية وظيفتها المسرحية الجوهرية بإنزالها منزلتَها في نسق، هو نسقُ الصراع، ويُبرزه التحليل "الفاعلي" أيما إبراز، وأن يُعنوا على الخصوص بالسمات الدلالية في تلك الوظيفة (الحضور/ الغياب، الكلام/ الصمت، الفعل/ الترك).

لا بدّ من الاعتراف، من دون الدخول في تفاصيل الجدال - القائم اليوم على أشُدّه -بأن وضعية الشخصية في العمل المسرحي تؤهّلها لتكون خاصةً من خواص الجنس. ونضيف، إسعافاً في

(*) بلانشون ممثل مخرج مسرحي فرنسي (1931-2009)، والملك لير من مسرحيات شكسبير، وبوليوكت من مسرحيات كورناي، وأرامنت من مسرحيات ماريفو، ولورنزاتشيو من مسرحيات موسيه (المترجم).

تقدير تعقيد المسألة، أن كلامها مضاعَف، موجَّهٌ على السواء إلى مخاطَب معلوم (هو الشخصية الأخرى) وإلى مرسَل إليه ضمني، هو الجمهور. وتلك "البنية ذات الطبقتين" هي ما اجتهد في كشفه جان روسيه (Jean Rousset) في مسرح ماريفو[6].

الخلاصة أن الصواب قد يكون في الجزم بأن الشخصية، كما ترى ذلك آن أوبرسفيلد، محلُّ الأسئلة كافّة:

"الشخصية وسيط بين نصّ وتمثيل، بين كاتب ومتفرّج، بين معنىً أولَ ومعنىً أخير، حاملةٌ في صُلبها للتناقض الأساس، "للمسألة القائمة التي لا حلّ لها"، ولولاها ما كان مسرح: كلامُ الشخصية – وهو كلام ليس خلفه أيُّ "شخص"، أيّةُ ذات – يضطر المتفرّج، بذلك الفراغ نفسه، بالجذب المتولِّدِ عنه، إلى أن يُقحم فيه كلامَه هو".

(Ubersfeld, *Lire le théâtre*, I, p. 112).

3.1 المسرح والمسرحية(*)

كان من شأن معاييرَ أخرى أن تؤخذ في الحسبان للإسهام في حصر دقيق لحدود الجنس المسرحي: الشكلِ المادي للعمل المسرحي مع قسمته إلى متتابعات، وتعيين المتكلّم فيه؛ الخطابةِ المسرحية (التأليف، والعرض، والعقدة، والانقلابات، والحل)؛ أنظمةِ الدلائل الخاصة (التخييل، الفضاء المسرحي بثلاثة جدران،

---

(6) Jean Rousset, *Forme et signification* (Paris: José Corti, 1962).

(*) "المسرحية" هنا ما يكون به المسرح مسرحاً، أي "ماهيته"، وسيأتي؛ كما أن "الأدبية" ما يكون به الأدب أدباً (المترجم).

الخشبة بصفتها محل الحدث)؛ المواضعاتِ، وغيرِ ذلك. فالسؤال عن المعايير التي من شأنها أن تعيّن حقيقةَ المسرح التي بها يُعرف إنما هو مواجهةُ مسألة قديمة جداً، هي مسألة "ماهية المسرح"، وهي "المسرحية". جدالٌ لا فائدة فيه لأنه غالباً لا يكون سوى جردٍ لتاريخ المسرح، مقتصِرٍ فوق ذلك على المسرح في الغرب. ولعل الطريقةَ الوحيدة للاستجابة لطلب الخصوصية الجنسية ذاك هي العودُ إلى المقابلة القديمة بين المحاكاة والقصة. ذلك أن المسرح محلِّ "الأنا"، تمثيلٌ مباشر للعالم؛ فلا بدّ من تمييزه من الحكاية، محلِّ "الهو " والعلاقةِ الجانبية (غيرِ المباشرة).

مع ذلك قد يكون خصيباً مفهومُ "المسرحية"، إذ اصطنعوه قياساً على الزوجين الأدب والأدبية. فإذا وقع التسليم بأن "المسرحية، في التمثيل أو في النص المسرحي، قد تكون هي جملةَ ما هو من خواص المسرح أو الخشبة"، فالظاهر أن اللفظ صالح لإيجازِ تخصيصٍ جنسيٍّ قد تكون عناصرُه (نقلاً عن بافيس -Pa vis) هي الآتية:

• وجودُ دلائلَ خاصةٍ مستقلةٍ عن النص:

"ما المسرحية؟ هي المسرح من دون النص، هي كثافةٌ من الدلائل والأحاسيس تتشيّد على الخشبة انطلاقاً من الموجز المكتوب"؛

(Roland Barthes: "Le théâtre de Baudelaire," dans: *Essais critiques*, Points (Paris: ed. du Seuil, [s. d.]), p. 41).

• مكانٌ خاص ينبسط فيه كلامٌ تَعضُده آثارٌ و "تمثيل"، ويقابل مكاناً آخر (هو القاعة، محلّ الجمهور) يُرى منه الحدث؛

• نصٌّ مسرحي تكثر فيه على الخصوص مواقفُ فيها صراعٌ، قابلةٌ

للنقل بوسائل بصرية وسمعية لكي تصير "فُرجة" وتُحدثَ أثراً في جمهور.

تلك تعريفات مقتصِرة على الحدّ الأدنى، وهي نفسُها قابلة للمناقشة والتعديل؛ فلا يمكنها أن تدّعي أنها تصف "الماهية المطلقة" في المسرح، تماماً كما لا يمكن التوصلُ إلى تفاهم على حدود "الأدبية" الدقيقة. ومع ذلك فيها ما يكفي للنص على أصالةِ فنٍّ كان قُدّاساً دينياً فصار على التدريج أدباً، ثم استحال فرجة، ثم عاد فاندمج من جديد، من طريق المواضعات التقنية، في دائرة الأدبية. ولا سيّما عندما ينحلّ إلى "أنواع"، كالمأساة والملهاة والدراما.

2. المأساة

باختيارنا وصفَ المسرح من خلال تجلّياته الخاصة، ومنها اثنان جوهريان (هما المأساة والملهاة)، نؤكد سلامةَ مبدأ التفريع الذي ينطلق من نموذجِ أصلٍ إلى الفروع الخاصة التي يتحقّق فيها. فلا بدّ إذاً من التذكير بالالتباس الاصطلاحي في لفظ "الجنس": فقد جرت العادة على إطلاقه على السواء على الصنف العام (وهو المسرح) وعلى الزُّمَر الوسطى، كهذه التي نحن بصدد معالجتها، وهي المأساة. ولاجتناب العقبة قد نستعمل أحياناً لفظَ "الشكل" أو "النوع" للدلالة على "الأجناس الفرعية". والمأساة أهمّ تلك "الأشكال".

1.2 تعريف أرسطو

"لم يَهجُم أيُّ مؤلِّف مسرحي فرنسي على الإتيان بتعريف دقيق للمأساة": كذا قال ألان كوبري (Alain Couprie) في بحث له في المسألة[7]. لذلك لا بدّ من اللجوء إلى أرسطو(*):

(7) Alain Couprie, *Lire la tragédie* (Paris: Dunod, 1994), p. 3.

(*) في (أرسطوطاليس، فن الشعر، ص 96): "فصناعة المديح هي تشبيه ومحاكاة =

"المأساة إذاً محاكاةُ فعلٍ نبيلٍ يساق إلى غايته وله طولٌ معلوم، بلغةٍ تزيد في لذّتها أفاويهُ لكلِ نوعٍ منها استعمالٌ مختلفٌ باختلاف أجزاء العمل؛ هي محاكاةٌ تَحدُث بواسطة شخصياتٍ تَفعل لا بواسطة حَكْي، فتُطهِّر، بالرحمة والرهبة، من ذلك النوع من الانفعالات".

(Aristote, *Poétique*, 1449b).

في ذلك النص المؤسِّس الشهير بضعُ قواعد:

• تنتسب المأساة، في المقام الأول، إلى المسرح؛ وهي بصفتها تلك تقوم على محاكاة ("محاكاة تحدث بواسطة شخصيات")، وتقابل الحَكْي (القَصّ) إبرازاً للفعل؛

• يقوم الفعل على الخرافة، على القصة، و"يساق إلى غايته"، أي أن له وحدتَه وأنها تنتهي إلى حلّ (هو الموت في الأغلب) يدرَك بصفته نهايةَ الأزمة؛

• تضطلع المأساة بدور التخليص، وهو ما يودّ إفهامَه لفظُ "التطهير"، وهو ترجمة لليوناني catharsis. ذلك أن البطل المأساوي يدرِك منحى مصيره، فيَترك حال الضحية لتحصيل

= للعمل الإرادي الحريص والكامل التي لها عِظَمٌ ومدار في القول النافع ما خلا كل واحد واحدٍ من الأنواع التي هي فاعلة في الأجزاء لا بالمواعيد. وتعدّل الانفعالات والتأثيرات بالرحمة والخوف؛ وتنقّي وتنظّف الذين ينفعلون". وفيه أيضاً (المصدر المذكور، ص 18): "فالمأساة إذنْ هي محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات". وفي: (أرسطوطاليس، في الشعر، ص 48): "فالتراجيديا هي محاكاة فعلٍ جليل، كامل، له عِظم ما، في كلام ممتع تتوزّع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه، محاكاة تمثّل الفاعلين ولا تعتمد على القصص، وتتضمّن الرحمة والخوف لتحدث تطهيراً لمثل هذه الانفعالات" (المترجم).

متعة المعرفة. وذلك الصعود يبلّغه المتفرجُ فيُفرِغ بذلك انفعالاتِه المشؤومةَ ليبلغَ ضرباً من التطهير الفعلي؛

• تشتغل المأساة في طبقة "النبل" على السواء في موضوعها ("فعل نبيل") وفي لغتها ("تزيد في لذّتها أفاويهُ")، وعن هذه قال أرسطو: "فيها إيقاع ولحن ونشيد". ولك أن تضيف: في شخصياتها أيضاً.

ولا ينحصر خطاب المسلّمات في المأساة في ذلك التعريف وحده. ففي بقية الرسالة أحصى الفيلسوف غيرَ ذلك من مبادئ فن المأساة:

• مشابهة الواقع، وهي التي ينبغي أن يهتدي بها تدرّجُ الحوادث في الزمان وأن تتحاشى الانقلاباتِ الوهميةَ أو التي لا مسوغ لها؛

• التأليف، ويجري على قواعدَ صارمةٍ بدايتُها عُقدةٌ (هي نقطة الانطلاق) ونهايتُها حلٌ (هو غايتها)؛

• القيمة النموذجية، وتقود المأساةَ إلى إهمال النفسيات الفردية والعنايةِ بمصير جماعي: "لا يُحاكي المؤلفون الطباعَ بأشخاص يفعلون، لا، بل يتصوّرون الطباع من خلال الأفعال"[8].

"اختراع المأساة مفخرة؛ وتلك المفخرة أصحابُها الإغريق"، كذا قالت جاكلين دو رومي (Jacqueline de Romilly) في مُفتتح كتابها في ذلك الموضوع[9]. وقد جاء ذلك الاختراع في لحظة من التاريخ متميّزة: بعد انتهاء الحروب الميدية أسّست أثينا، في سنة 478 قبل الميلاد، اتحادَ ديلوس[*]، فبسطت يدها على البحار

(8) Aristote, *Poétique*, 1450a.

(9) Jacqueline de Romilly, *La tragédie grecque* (Paris: PUF, 1970).

(*) الميدية نسبة إلى ميديا، ناحية في الشمال الغربي من إيران اليوم. استوطنها =

وازدهر اقتصادها وهيمنت بسياستها على حوض البحر الأبيض المتوسط برمّته. وفي عهد بيريكليس(*)، وقد وَلِيَ رياسةَ الجند سنةَ 441، سنةَ تأليف سوفوكليس (Sophocle) لمسرحيته أنتيغون (*L'Antigone*)، شرعوا بدعمٍ منه في تجديد مآثر الأكروبول(**) التي أحرقها الفُرس، فوضعوا أسسَ نظام المدينة الديمقراطي، واخترعوا أسلوباً في الحياة صار محطَّ إعجابٍ في البلدان جميعها. وكادت تعصف بذلك الإشعاع حربُ البيلوبونيز (Péloponnèse) الشهيرة على إسبرطة(***)، وطاعونُ أثينا سنة 430، وهما حادثان مشؤومان أدّيا إلى انحطاط أثينا ثم إلى خرابها. وفي سنوات الرخاء تلك ازدهر المسرحُ عامةً والمأساةُ خصوصاً، في حقبة قصيرة مُدّتُها قريبٌ من ثمانين عاماً، من خلال أسماءِ عباقرة ثلاثة: إسخيلوس وسوفوكليس وأوريبيدِس(****).

= الميديون في الألف الأول قبل الميلاد، وكانت عاصمتها همذان (Ecbatane). خرّبها الإسكندر سنة 331 ق.م.؛ وصارت في ما بعد حاضرة بني ساسان. وكان فتحُها سنة 24 / 645. وديلوس جزيرة يونانية اشتهرت قديماً بهياكلها (المترجم).

(*) بيريكليس (Périclès, Περικλῆς) سياسي خطيب يوناني (495 – 429 ق.م.). عُني بالعمران والآداب؛ وإليه يضاف أبهى عصور أثينا. ومعنى اسمه: "المُحاط بالمجد" (المترجم).

(**) الأكروبول (Acropole, ἀκρόπολις) قلعة في أثينا القديمة، مشهورة بهياكلها ومعابدها (المترجم).

(***) إسبرطة (Sparte, Σπάρτη) إحدى عواصم اليونان في القديم. دارت بينها وبين أثينا حرب (431-404 ق.م.) لبسط السيطرة السياسية والتجارية على جزر البيلوبونيز، جنوب اليونان، انتهت بانتصار إسبرطة على أثينا (المترجم).

(****) هؤلاء هم أعظم المؤلفين المسرحيين اليونانيين. إسخيلوس (Eschyle, Αἰσχύλος) (525–456 ق.م.) شاعر عُني بالمسرح فأبدع في المأساة. وسوفوكليس (Sophocle, Σοφοκλῆς) (496–405 ق.م.) شاعر ومؤلف مسرحي. وأوريبيدِس (Euripide, Εὐριπίδης) (480–406 ق.م.) من أعظم شعراء المسرح (المترجم).

2.2 جماليات المأساة

لا يمكن إيجاز تاريخ المأساة هنا عبر مراحلِ تطوّرها الكبرى، ولا وضعُ قائمة بأسماء المنظّرين التالين لأرسطو في مشروع وضع قواعد ذلك الجنس. إنما يمكن على العكس من ذلك - باختصار شديد - إحصاءُ مبادئ ذلك الشكل الكبرى، ولا يخفى أنه الشكل الذي كانت له حظوة في فرنسا في القرن الثامن عشر. تبرز ها هنا خمس سمات:

• موضوع نبيل: على المأساة أن توافق ما أوصى به أرسطو فتُصوِّرَ شخصيات من طبقة راقية (ملوكاً أو أمراءَ أو قواداً أو أبطالاً من الأساطير أو غير ذلك...) يواجهون وضعية قائمةً على رهانات عليا (ولا سيّما سياسية). إلا أن يكون الحدث مستوحى أصلاً من إحدى الأساطير اليونانية، مثل "أوديب" (Œdipe) و"إيفيجينيا" (Iphigénie) و"أندروماك" (Andromaque)، أو من الكتاب المقدّس مثل عَتَلْيَا[*] (*Athalie*).

(*) "ابنة آحاب، ملك إسرائيل، وإيزابيل الصورية. تزوجت ملك يهوذا، يورام، وملكت بعده (841-835 ق.م.)، بعد أن أهلكت أحفادها، إلا يوآش، الذي نجا من المجزرة بفضل الكاهن الأعلى". وهي موضوع إحدى مسرحيات راسين. أما أوديب فقصته معروفة؛ وقد استوحى أسطورتَه سوفوكليس وأوريبيدِس وسينيكا اللاتيني. وأما إيفيجينيا فهي "ابنة أغاممنون (Agamemnon) وكليتمنستر (Clytemnestre). ضحّى بها والدها استرضاءً للإلهة أرطميس في حرب طروادة. استوحى الأسطورةَ في مآسٍ أدبية: أوريبيدِس وراسين وجوته". وأما أندروماك فهي "زوجة هكتور الطروادي في الإلياذة. رفضت أن تتزوج بيروسَ بنَ أخيل، قاتِلَ زوجها، فصارت المثل الأعلى للحب الزوجي"؛ ولراسين أيضاً مسرحية هي موضوعها. (والمقتبسات عن المنجد في اللغة والأعلام) (المترجم).

• حدث واحد: ولا يعني ذلك أنه حدث بسيط كما دعا إليه راسين في مقدمة بيرينيس: "الابتكار صنعُ شيء من لا شيء". بل المرادُ التوصّلُ إلى تلاقي الوقائع والأفعال في حبكة مركزية توحّدها وتبرّرها. وقد أوضح جاك شيرر (Jacques Schérer) أن العلاقة بين الحبكة المركزية والحبكة الهامشية لا تنفصم، وأنها متجانسة (تتعرّف في بداية العمل، وتنحلّ في النهاية)، ومنطقية (ليس فيها تدخّلٌ مجّانيٌّ ولا خارقٌ للعادة)، ضرورية (بكون التأثيرات مطّردةً منعكسة)[10].

• وحدة الزمان والمكان: أوجز بوالو المثال الكلاسيكي في بيتين شهيرين:

"في مكان واحد ويوم واحد حدثٌ واحد يقع
يظلّ به عامراً إلى النهاية المسرحُ أجمع".

(Nicolas Boileau, *Art poétique*, chant III).

لم تخضع المأساة الكلاسيكية خضوعاً تاماً لتلك القاعدة المزدوجة (فقد تطول مدةُ الحدث من اثنتي عشرة ساعة إلى أربع وعشرين، وأحياناً أكثر)، بل رأت فيها وسيلةً للزيادة في التركيز - وفي الشدّة المسرحية تبعاً لذلك.

• نبرة وطبقة مناسبتان للجمهور: بقاعدتين، قاعدةِ "اللياقة"، وتُغْني المتفرجَ عن المشاهد الساقطة أو العنيفة، وتصون الممثلين عن سلوكٍ أو كلامٍ جارحٍ أو مبتذل؛ وقاعدةِ مشابَهةِ الواقع (وأرسطو هو المنادي بها)، وتَحظُر (مع تفاوت في الدرجات) العجائبَ والخوارق.

---

(10) Jacques Schérer, *La dramaturgie classique en France* (Paris: Nizet, 1950).

• المأساوية(*): هذا اللفظ مصدرٌ صناعي يُحمَل على معنى الوضعية المؤلمة لأن القدَر يتوعّدها؛ ولم يظهر إلا في القرن التاسع عشر. والمأساة قائمة في الأغلب (لكن لا في المطلق) على حادث ينتهي بالبطل، على الرغم منه، إلى مصيبة محتومة. قال غوهييه: "تُصوِّر المأساةُ الإغريقية والمأساةُ الكلاسيكية على الخصوص عجزَ الإنسان عن مقاومة المسطور في كتاب"[11]. يبدو أن فيدر وأنتيغون وأوريست(**) (Oreste) شخصيات خاضعة - خضوعاً ليس مع ذلك بالمطلق - لقوة عليا تسوقها إلى الألم أو إلى الموت، وِفاقاً لأوّل معاني صفة "المأساوي" (وهو المشؤوم).

البطل المأساوي مَقرُّ صراعٍ بين إرادة الآلهة وحريّتِه هو. وإفراطاتُه (وهي المغالاة أو hybris عند الإغريق)، وانفعالاتُه (عند راسين مثلاً) هما من أسباب سقوطه ومنها مخالفتُه الأمرَ الإلهي. من تلك الصراعات المؤلمة تستمدّ المأساةُ قيمتَها العميقةَ ومن الممكن ردُّها إلى ثنائية شهيرة: "السرُّ في المقام الأول التأثيرُ والإمتاع"[12]. يبدو أن الدخول في عصر الدنيوي، وتراجُعَ الأسئلة الميتافيزيقية الكبرى، وزوالَ الأبطال الأسطوريين، قد أعلن، إعلاناً لا رجعة فيه، عن "وفاة المأساة"، كما جاء في أحد عناوين جورج

(*) في المتن: le tragique، وهو في الأصل صفة، استُعملت اسماً. وما ترجمنا به كلام المؤلف صادق على هذا اللفظ، لا على "المأساوية"، لأننا لا ندري هل استُعمل أصلاً بذلك المعنى ولا متى استُعمل (المترجم).

(11) Henri Gouhier, *Le théâtre et l'existence* (Paris: Vrin, 1973).

(**) فيدر وأنتيغون وأوريست شخصيات من الأساطير اليونانية (المترجم).

(12) Boileau, *Art poétique*, chant III.

ستاينر (George Steiner). مع أن مسرحاً حديثاً (من أعلامه بول كلوديل (Paul Claudel) ومونترلان (Montherlant) وسارتر -Sar) (tre وكامو (Camus)...) قد سعى في تجديد حضور المأساوية ذاك بالتسليم بكينونةٍ مفارِقةٍ أو بالمطالبة بحرية مطلقة(*).

3.2 التنويع في المأساة

من الخطأ الظنُّ أن مؤلفي المآسي خضعوا خضوعاً أعمى لقائمة القواعد التي تَقدَّم تَعدادُها. ولئن كانت تلك القواعد في الأغلب ممتَثَلةً مرتضاةً، حتى كان فيها ما يختمر به الإبداع، فليس من النادر أن تجد مآسيَ خليقةً بذلك الاسم تُهمِلها أو تَخرِقها. وتلك حالُ المأساة-الملهاة: فقد تشكلت في عصر النهضة ثم في العصر الكلاسيكي، وكان اسمها عندئذٍ يدلّ على "كل مأساة تنتهي بخير" (بافيس)، وفي ذلك تقليلٌ لاسم "المأساة-الملهاة" الذي اختار كورناي إطلاقَه على السِّيْد. هذا الطراز من المسرحيات يهوى العنايةَ بالحوادث المفاجئة، باللقاءات بعد انقطاع، بالمذهل أو الشاذّ (عند جان روترو (Jean Rotrou) وميري(**) (Mairet). وقد بقي حيا، ولا سيّما في ألمانيا، بأشكال لا تخلو من اختلاف. ومن ذلك مخالفاتٌ، أخفّ من تلك أو أشد، تُعارِض تصلّبَ الجنس. فمواضيع مسرحيات راسين ترفع أكثر مما كان يودّ أرسطو عذاباتِ انفعالات الفرد - وتحطُّ المسائلَ السياسية المزعومَ أنها "نبيلة".

(*) كلوديل كاتب شاعر دبلوماسي فرنسي (1868-1955). ومونترلان كاتب فرنسي (1896-1972). أما سارتر وكامو فغنيان عن التعريف (المترجم).

(**) روترو شاعر مسرحي فرنسي (1609-1650). وميري كاتب وواعظ فرنسي (1607-1684) (المترجم).

وقاعدة اللياقة لم يمتثلها دوماً كورناي (كان الحكم قاسياً على شيمان (Chimène)، إحدى شخصياته)، ولا راسين إذ لم يتردّد - وذلك، والحق يقال، في حكاية - ففصّل لنا تفصيلاً فجّاً احتضارَ هيبوليت (Hippolyte) (في فيدر، V، 6). وكان كورناي يثور على "مشابهة الواقع" ويسمّيها "حكمة باطلة"؛ وراسين، في "باجازي" (Bajazet)، ترك الأقدمية في الزمان وعوّضها بالبعد في المكان، وذاك ما صنعه أيضاً فولتير في "زائير"(*) (Zaïre).

استطاعت المأساة فوق ذلك مجاراةَ مقتضيات التسلية بالأعاجيب (عند كالديرون (Calderón) أو عند شكسبير)، والعبارةَ عن رهانات الحياة اليومية (عند جان جيرودو (Jean Giraudoux) أو عند جان أنوي (Jean Anouilh)). أخذ المبدعون المعاصرون (ساموئيل بيكيت (Samuel Beckett) وآرثر أداموف (Arthur Adamov) ويونيسكو وجان جيني (Jean Genet)) البعدَ المأساوي دون قواعد الجنس، فأخرجوا على الخشبة مأساةَ الإنسان الوجوديةَ بالنظر إلى شَرطه(**). ولئن كان من الصعب إطلاقُ لفظ المأساة على **في انتظار غودو** (*En attendant Godot*) أو على **الملك يحتضر** (*Le roi se meurt*) فإطلاق لفظ "الملهاة" يبدو أبعد،

(*) شيمان وباجازي (أو بايزيد) وزائير شخصيات مسرحية (المترجم).

(**) "الشرط ما يتوقّف عليه وجودُ الشيء، ويكون خارجاً عن ماهيته، ولا يكون مؤثراً في وجوده" (التعريفات، ص 131). وكالديرون شاعر إسباني (1600-1681). وجيرودو أديب فرنسي (1882-1944). وأنوي كاتب ومخرج مسرحي فرنسي (1910-1987). وبيكيت كاتب وروائي مسرحي إيرلندي (1906-1989). وأداموف كاتب مسرحي فرنسي روسي الأصل (1908-1970). ويونيسكو كاتب مسرحي فرنسي روماني الأصل (1912-1994). وجيني شاعر وكاتب مسرحي فرنسي (1910-1986) (المترجم).

لأنهما مسرحيتان تشهدان على نزوع الإنتاجات الأدبية المعاصرة إلى تجاوز الأجناس وإلى التخلّص من البطائق.

3. الملهاة

1.3 موقف أرسطو

كان صاحب الشعر، في كلامه على المسرح، فنِّ المحاكاة، يودّ على الخصوص تعريفَ قوانين جنسٍ يراه أعلى، بل كأنه مثالي، هو المأساة. وأقواله في الملهاة (وربما أيضاً، مع بعض الاحتراز، أقوالُه في الملحمة) لم يعبّر عنها إلا بالقياس إلى ذلك الجنس، وأجودُ شاهد عليه **أوديب ملكاً** (*Œdipe roi*) لسوفوكليس.

إليك أهمّ المعايير التي سلّم بها أرسطو:

• **صورة البطل**: "تتوخى إحداهما [الملهاة] محاكاةَ ناسٍ أقبحَ، والأخرى [المأساة] أجودَ من المعاصرين" (1448a). و"الملهاة محاكاة ناسٍ تكاد تنعدم فيهم الفضيلة" (المصدر نفسه).

• **المواضيع السافلة**: أصل الملهاة شعبي خَمري، يرقى إلى "أولئك الذين كانوا يسوقون الأناشيد الإحليلية، وما زالت تنشَد إلى اليوم في كثير من المدن" (1449a)؛

• **النهاية السعيدة**: "في هذه [الملهاة] تَرى الشخصياتِ التي كانت في الأسطورة من ألدّ الأعداء، شأنَ أوريست وإيجيست(*) (Egisthe)، تروح في النهاية، متصالحة، لم يقتل أحد منهم أحداً" (1453b)؛

(*) إيجيست ملك موقانا (Mycènes, Μυκῆναι، مدينة يونانية قديمة)، وشخصية في مسرحيات يونانية (المترجم).

• **المحرّك الهزلي**: لا يخفى أنه ضروري للملهاة وتأتي العبارة عنه بوسيلتين خصوصاً: الأولى التشوّه: "يقوم الهزلي على نقيصة أو على دَمامة لا تتسبّب في ألمٍ ولا ضرر؛ مثال ذلك أن القناع الهزلي قد يكون دميماً مشوّهاً من غير أن يعبّر عن الألم" (1449a)؛ والأخرى اللغة: "لو راموا إحداثَ آثار هزلية، فاستعملوا عن قصدٍ استعارات وأسماءً نادرةً وغيرَ ذلك من الأشكال على غير وجهها، لَتَحقّق لهم ذلك الغرض نفسه" (1458b).

نشأت الملهاة في اليونان القديمة هي والمأساةُ في وقت واحد، على يد أريستوفانس (Aristophane)، أحدِ مشاهير أعلامها، ويَرجُح أنه ألّف ثمانين ملهاة (وصل إلينا منها اثنتا عشرة). وقواعد التمثيل شبيهة بقواعد المأساة؛ والمواضيع، وإن كانت معروضةً في صيغة هزلية، فهي أيضاً شبيهة بالإلهام الجاد: السياسة في "ليزيستراتا (Lysistrata) أو السِّلم"، والآلهة في "الضفادع" أو "السحاب")، والعدل (في الزنابير (*Les Guêpes*)). وازدهرت الملهاة بعد ذلك مع ميناندروس (Ménandre)، وهو الذي رسا به التراث اللاتيني (بلوتس (Plaute) وتيرنتيوس, (Térence). وكان هوراسيوس (Horace) (من أهل القرن الأول ق.م.) تاليَ أرسطو في إعداد نظرية، نصَّ فيها هو على خصوصيات الأجناس:

"موضوع الملهاة لا يريد أن يصاغ في أبيات المأساة [...]. فليلزم كل جنس المحلَّ الذي يليق به والذي كان من نصيبه"(*).

(*) أريستوفانس (Aristophane, Ἀριστοφάνης) أكبر شعراء اليونان الهزليين (نحو 445–386 ق.م.). وميناندروس (Ménandre, Μένανδρος) شاعر هزلي يوناني (342–292 ق.م.). وبلوتس (Plaute, Titus Maccius Plautus) شاعر هزلي لاتيني =

(Horace, *Art poétique*, trad . fr. F. Maisonneuve (Paris: Les Belles Lettres, [s. d.]).

وأخذ بوالو المعنى نفسه، في بيتين شهيرين:
"الهزل عدوّ الآهات وبكاءِ المدامع؛
فيَنبُذُ من أبياته الآلامَ والفواجع".

(Boileau, *Art poétique*, chant III).

2.3 قواعد الملهاة

تُصوّر الملهاة على الخشبة عامةَ الناس، وتأخذ من أفعالهم ما هو جارٍ بينهم، وتعبّر عن ذلك بلغةٍ فيها خيالٌ مبدع؛ فلذلك لا تأتي مكبّلة بمجموعة من قواعد ثابتة. تتجلّى تلك المرونة أيضاً في اسمها، لأنه من اللاتيني comœdia، وإنما معناه "المسرحية"، وظلّ ذلك معناها إلى القرن السادس عشر. وفي سنة 1694 أيضاً، جاءنا **قاموس الأكاديمية** (*Dictionnaire de l'académie*) بتعريف "الملهاة" الآتي:

"يقال بالجملة على كل مسرحية، كالمأساة والمأساة-الملهاة والرعَوية، وعلى الملهاة بالمعنى الصحيح على السواء".

= (184-254 ق.م.). وتيرنتيوس (Térence, Publius Terentius Afer) شاعر هزلي لاتيني (159-190 ق.م.). وهوراسيوس (Horace, Quintus Horatius Flaccus) شاعر لاتيني (65-8 ق.م.). والسحاب (Les nuées) ملهاة لأريستوفانس ألّفها سنة 423 ق.م.، ونال بها جائزة؛ ثم أعاد صياغتها بين سنتي 416-418، وهذا النص المراجع هو الذي وصل إلينا. وتفسير عنوانها في مشهد يُرى فيه سقراط، إحدى الشخصيات، معلّقاً في قُفّة يتأمل السماء، يعترف بأنه لا يؤمن بالآلهة، بل بالسحاب، لأنها مصدر المطر والرعد. بطلُها ابنٌ أثقل (هو وأمه) أباه بالديون، فبعث به إلى مدرسة سقراط الشهيرة بتعليم المغالطة، ليستطيع تخليصه من غرمائه (المترجم).

اليوم أيضاً يطلَق لفظ comédien "الممثّل" (ولا يخفى أن هذا ما كان في زمان ديدرو (Diderot)، انظر كتابه **مفارقة في الممثّل** (*Paradoxe sur le comédien*)، (1775) على مَن مِهنتُه التمثيلُ في المسرح، بخلاف لفظ tragédien "ممثّل المآسي" (وهو اليوم معنىً مهمَل)، للمختصّ في المأساة، وينافس لفظَ acteur "الممثل"، وهذا معناه أعمّ. فتعدّدُ دلالة اللفظ يؤكّد تذبذبَ التعاريف وصعوبةَ استخلاص جمالياتٍ للملهاة. وعلى تلك الجماليات، في خطوطها العريضة، ألّا تَحيدَ عن تعاريف أرسطو؛ عندئذٍ ستكون موافقة – وذاك ما نريد البرهنة عليه – للمبادئ التي أعلن عنها موليير، أعظمُ مؤلفينا الملهاويين. فعنده أن على الملهاة:

• أن تختار شخصيات من الحياة اليومية: "بما أن شغل الملهاة أن تمثّل بالجملة عيوب الناس كافةً، ولا سيّما عيوب أهل هذا العصر" (**مرتجَلة فيرساي** (*L'impromptu de Versailles*))؛

• أن تصف الطبيعة وصفاً أميناً: "إذا صوّرتم الأبطالَ فاصنعوا ما شئتم. أما إذا صورتم الناس فينبغي تصويرهم على طبيعتهم" ("نقد مدرسة النساء")؛

• أن تُرضي ذوق الجمهور: "أنا راضٍ بحُكم الجماهير" (مقدمة **المزعجون** (*Tartuffe*))، وأيضاً: "وددتُ لو أعرفُ هل قاعدةُ القواعد شيءٌ غيرُ الإرضاء" (**نقد مدرسة النساء** *Critique de l'école des femmes*)؛

• أن تسلّي: "لا بدّ من التنكيت؛ وإنه لأمر عجَبٌ أن تُضحك الظرفاء" (مقدمة **المزعجون**)؛

• أن تفضح الرذائل: "لقد أَصْمى الرذائلَ من عرّضها لهُزء الناس" (مقدمة **المزعجون**) - وبذلك صدّق موليير الكلمةَ اللاتينية القديمة فيها: **بالضحك تُقوِّم الطباع** (*) (*castigat ridendo mores*).

إلى قائمة الشروط تلك ينبغي إضافةُ شرط آخر من شأنه أن يكون من سِمات الجنس الوجيهة، وقد صاغه شارل مورون (Charles Mauron): تَجهَر الملهاة عن قصد بأنها لعب ومغالطة؛ ليس مطلبُها، كالمأساة، الإيهامَ بواقعية الحوادث المعروضة على الخشبة؛ فتتغيّر فيها علاقة المحاكاة الشهيرة:

"لا يلبث المتفرّج أن يُخبَر بأنه يشارك بعقله في لعبة لا في حلم. ذلك أنه يُبطل مشاركته العاطفية، فيَقبَلُ بما كان من شأن تلك المشاركة أن تمنعه: وهو التهافتُ المخالِفُ لما خَبرَه هو من واقع أفعالِ الناس وأسبابِها وآثارها. نعم، تلك هي حقاً حريةُ اللعبة: هي هذه المفارقة، أن أشدّ المآسي إغراقاً في الأساطير ليس لها أن تكون وهميةً غيرَ واقعيّةٍ مثلَ أشدّ الملاهي ابتذالاً".

(Charles Mauron, *Psychocritique du genre comique* (Paris: José Corti, 1964), p. 29).

ذاك هو سبب انقلاب الأحوال (الراشّ المرشوش والسارق المسروق)، والبعدِ التهكمي (لأن الأفعال النبيلة تحاكى "للضحك")، والطبقةِ الهزلية (ويضطلع بها الوُصْفانُ مثلاً)، ودورِ اللغة والنكت في "التنبيه" إلى قلب الجد هزلاً، ولا-مشابهةِ

(*) المسرحيات المذكورة كلها لموليير (المترجم).

الأحوال للواقع (في البلبلة واختلاط الأمور)... إلخ.

هل في تلك الإشارات ما يكفي لحد جنسٍ وتعريفه؟ لا، بالنظر إلى ما قاله أحد الشرّاح:

"ليس أيُّ عنصر من عناصر الملهاة بكافٍ وحده في تمييزها، وتكمن خصوصيةُ الملهاة في حُزمة، في ضَفيرة من سماتٍ يمكّن حضورُها كلِّها، أو جلِّها، في آنٍ واحد من الجزم بأنها ملهاة".

(Michel Corvin, *Lire la comédie* (Paris: Dunod, 1994), p. XI).

وبعد الإمعان اقتصر ذلك الشارح، في خاتمة كتابه، على صيغة فيها أصالةٌ وإشكال: "الملهاة قصةُ مجَانينَ وكذّابين" (المصدر نفسه، ص 205).

ذاك من غير شك سببُ تنوع أشكالها.

3.3 جنس متعدّد الشكل

لا خلاف بين أجود الشرّاح في أن ما تتميّز به الملهاة أنها "ألقاط":

"ظلت الملهاة جنساً متغيرَ الشكل، من شأنه أن ينحو مناحيَ مختلفة جداً. وقد مكّنته تلك الحرية من الانفلات، في القديم وفي الحديث، من سلطان المشرّعين؛ لم يُكتب تاريخُه في المؤلفات المعقودة لفن الشعر، بل على الخشبة، في اتصال وثيق بالجمهور".

(Robert Abirached, art. "Comédie," dans: J.-P. de

Beaumarchais, D. Couty et A. Rey, *Dictionnaire des littératures de langue française* (Paris: Bordas, 1987).

لا تتميّز الملهاة إذاً بجملةٍ من معاييرَ دقيقة، بل بجِماعِ أحوالها المختلفة. ومن الممكن الكلامُ باختصار في بعضٍ منها باعتبارها في أنفُسِها أجناساً أو أجناساً فرعية.

الهَرْجة

هي تسلية قصيرة أساسُها حبكةٌ بسيطة مبنية أصلاً على الخُدعة. وهي جنس شعبي بلا منازع، نشأ في القرون الوسطى (في الاستراحات المضحكة التي تتخلّل "الأسرار" الجادة)، يستعمل عدداً من الوصفات المجرَّبة:

"[...] شخصيات نمطية، أقنعة مضحكة، ألعاب بهلوانية، وَمَأ، مُجون، تكشير، تورية، شيء كثير من الهزل القائم على الأوضاع والحركات والألفاظ، بنبرة مغرقة في قلة الأدب وقلة الحياء".

(Mauron, *Psychocritique du genre comique*, pp. 35-36).

واعتمد كورفان (Corvin) على باختين وأضاف:

"[...] الهرجة هي العالم مقلوباً، هي مَسخرةٌ لقيم العالم الفوقي، تنبذ التراتيب الخلقية والدينية والجنسية، والسياسية أيضاً".

(Corvin, *Lire la comédie*, p. 22).

وصل إلينا قريبٌ من مئة وخمسين هرجة من العصور الوسطى كُتبت بين سنة 1450 وسنة 1550، أشهرُها "هرجة المعلم باتلان" (Pathelin)، في ألف وخمسمئة بيت وخمسة فصول، وهي بعدُ شديدة الإحكام. ولم يكن موليير ممن يزدري ذلك الجنس، بل سجّله في ذخيرة فرقته "المسرح الأشهر" (ومثاله "غيرة الملطَّخ")، وأدرجه في ملاهيه الطموحة (*Les femmes savantes, Dom Juan*). ومع أوجين لابيش (Eugène Labiche) وجورج فيدو (Georges Feydeau) وكورتلين استحالت الهرجةُ مسرحيةً شعبية ساخرة؛ ونحا بها جاري (Jarry) (في **أوبو ملكاً** (*Ubu roi*)، 1896) منحى العبث، فهيّأ بذلك المسرحَ الحديث.

الملهاة المرتجلة

وتسمّى كذلك all'improviso (على الارتجال) أو a sog-getto (ذات المنوال). نشأ جنس الملهاة هذا في إيطاليا في بحر القرن السادس عشر وانتشر في أوروبا وفي فرنسا في القرنين بعده. يتميّز بثلاث خصائص:

• المنوال: شكلٌ تكون الحبكةُ فيه شديدةَ البساطة (هو السيناريو، والأغلب أن يكون حباً تحُولُ دونه الحوائل) يبني عليه الممثّلون فيرتجلون؛

• حركات الجسم: الممثل في آنٍ واحد بهلوانٌ عازف راقص وامرؤ مهرّج يتخلّل تمثيلَه مجونٌ (بتكشير الوجه وتغضينه، وتلوّي الجسد وانفتاله) وكثيرٌ من التنكّر؛

• الأقنعة: للشخصيات سَننٌ معلوم لها فيه أدوار ثابتة: العاشقان (بييرو (Pierrot)، كولومبين (Colombine))، العجزة المضحكون (بنطلون (Pantalon)، الطبيب البولوني)، المهرّجون (وُصْفانٌ متفاوتو المكر: أَرلُكان (Arlequin)، بريغيلا (Brighel-la)، كريسبان (Crispin)، سكابان (Scapin)، تريفلان (Triv-elin)، أشباه الشجعان (كابتان (Capitan))، وغير ذلك. وأثر الملهاة المرتجلة في موليير كبير، وكذا أثرها في ماريفو(*).

المسرح الشعبي الساخر(**)

هو من تراث الملهاة الخفيفة. كان "مسرح السوق"، في القرن الثامن عشر، وَلِعاً به، يضم إليه مُقطّعات معروفة. والأوبرا الهزلية أولُ ما نَسَلَ منه، قبل أن يعمَد لابيش وفيدو، وهما من المهرة في ذلك الجنس، فيحوّلاه ملهاةً ذاتَ حبكة قائمة على سوء الفهم، والمفاجآت، وأقوالِ المؤلّفين السائرة. و"ملهاة الشارع"، ولها مكانة كبيرة في المسرح المعاصر، تستلهم ذلك النموذج.

الملاهي المتخصصة

أحصى باتريس بافيس (Patrice Pavis)، في قاموسه، ستة عشر طرازاً خاصاً من الملاهي؛ وعدّد منها بيار بورنيك (Pierre

---

(*) بييرو وكولومبين وبنطلون وأرلُكان وبريغيلا وكريسبان وسكابان وتريفلان وكابتان شخصيات مسرَحية هزلية (المترجم).

(**) المسرح الشعبي الساخر (vaudeville). ولابيش كاتب مسرحي فرنسي (1815-1888). وفيدو كاتب مسرحي فرنسي (1862-1921) (المترجم).

(Bornecque ثلاثة وعشرين، عدا الخمسة التي درسها. لن نعود إلى تفصيل تلك "الأنواع"، وإنما نذكر باختصار:

• **الملهاة الباليه**: تغْني المشهد المسرحي بموسيقى ورقصٍ في ديكورات فاخرة. ازدهرت على الخصوص بين حاشية لويس الرابع عشر (لموليير منها: **الصِّقِلّي** (*Le Sicilien*)، **السيد دو بورسونياك** (*Monsieur de Pourceaugnac*)، **البورجوازي النبيل** (*Le bourgeois* Gentilhomme)؛

• **ملهاة الطباع**: قوامها شخصيةٌ وخصوصياتُها النفسية. رفع لواءَها موليير **البخيل** (*L'avare*)، **البَغوض** (*Le misanthrope*)، وكان الإقبال عليها شديداً في القرن الثامن عشر (جان فرانسوا رينيار (Jean-François Régnard)، **اللاعب** (*Le joueur*)، **الساهي** (*Le distrait*)؛ **ديتوش** (Destouches)، **المَجيد** (*Le glorieux*)؛ ألكسيس بيرون (Alexis Piron)، **وسواس القياس**(*) (*La métromanie*)؛

• **ملهاة البطولة**: أُخذت عن لوبي دو فيغا (Lope de Vega)، ويمثلها كورناي (**دون سانش الأرغوني** (*Don Sanche d'Aragon*)) وروترو (**القديس جيني (الحُصَيْن)**(**) (*Saint Genest*))؛

(*) رينيار كاتب مسرحي فرنسي (1655-1709). وبيرون شاعر كاتب مسرحي فرنسي (1689-1773).

(*) لوساج كاتب روائي مسرحي فرنسي (1668-1747). وبومارشي كاتب مسرحي فرنسي (1732-1799). وبانيول كاتب مسرحي فرنسي (1895-1974).

• **ملهاة الأخلاق**: تُعنى بالهُزء من نقائصِ فئةٍ اجتماعية: مثلِ رجال المال (**توركاري للوساج** (*Turcaret* de Lesage)، الأرستقراطيين (**زواج فيغارو** (*Le Mariage de Figaro*) لبومارشي (Beaumarchais))، الأطباءِ بالأمس الحديث (**كنوك** (*Knock*) لجول رومانس (Jules Romains))، رجالِ الأعمال (**توباز** (*To-paze*) لمارسيل بانيول (Marcel Pagnol)).

هذا التعدّد في الأشكال المتفردة، ذواتِ الحدود غيرِ البيّنة أحياناً، مما يُثبت تلك الحريةَ في جنس يبدو أنه فضّل على القواعد الملزِمة المضيِّقة تنوعاً تُوحِّده سمةٌ مهيمنة، هي الضحك.

4. الدراما

1.4 جنس جديد؟

يشير لفظ drame "المسرح" أولاً إلى الحدث المسرحي وبذلك المعنى استعمله أرسطو في كتابه **في الشعر**. وقد أوضح غوهييه تلك الخصوصية: "ماهية المسرح في لفظين: το δραμ / drama/ أو الحدث، το τεατρον / théatron/ ، المكان الذي يُرى فيه"[13]. والصفة المشتقّة منه، dramatique "مسرحي"، على ذلك المعنى حُملت منذ القديم للدلالة على "ما هو من قبيل

(13) Henri Gouhier, *Le théâtre et l'existence* (Paris: Aubier, 1952), p. 13.

[قلنا هنا "المسرح"، لا "الدراما"، لأن ذاك هو أصل معنى اللفظ الفرنسي المذكور، وهو موافق لمعناه في اليوناني، وهو "الفعل المسرحي"، "الحدث المسرحي": "يستعملون اللفظ δραμ (دران) بمعنى "يفعلُ""، (أرسطوطاليس، فن الشعر، ص ص 11) (المترجم)].

الفعل"؛ ويتسع فيشمل كل ما يتصل بالمسرح. ومنه قولهم "الجنس المسرحي".

في وسعنا الجزم إذاً، كما جزم ميشال ليور (Michel Lio-ure)، أن:

"[...] الدراما لا وجود لها بصفتها جنساً مسرحياً خاصاً، [و] مفهوم الدراما ليس له دلالة خاصة، فلذلك يشمل المأساة والملهاة، سوفوكليس وأريستوفانس".

(Michel Lioure, *Le drame*, coll. "U" (Paris: Armand Colin, 1963), p. 7).

لم تَحُلْ تلك الاحترازاتُ دون دخول ذلك اللفظ على التدريج إلى لغة الأدب للدلالة على "شكل" (أو "نوع"؟) وسيطٍ بين الملهاة والمأساة. مع أن نيفيل دو لاشوسي (Nivelle de la Chaussée)، من مستحسِني تلك الإنتاجات الهجينة (**الذائعة النافقة** *Le préjugé à la mode*، 1735)، يفضّل عليه عبارةً فيها طِباق، هي "الملهاة الدامعة"، وأن ديدرو يرى أن أعماله المسرحية (ومنها **اللقيط** *Le fils naturel*، 1757؛ **رب الأسرة** (*Le père de famille*)، 1758) تنتسب إلى "جنس جاد". ومع أن هذا اللفظ لم يزل متذبذبَ الاستعمال على ذلك العهد فقد اطّرد استعمالُه على التدريج على يد عدد من المؤلّفين المسرحيين ومن المنظّرين في القرن الثامن

عشر، مثل ديدرو وبومارشي ولويس سيباستيان ميرسيه(*) (Louis Sébastien Mercier).

بعد ذلك بأكثر من قرن صرّح هوغو باستعصاء الإحاطة بهذا "الجنس" عليه، مع أنه كان من ألمعِ مَن أسهَم في تمثيله:

"شيء عجَبٌ هذه الدراما. يذهب قُطرها من "حرب الزعماء السبعة وطيبة" إلى "فيلسوف ولا يدري"، من بريدوازون (Brid'Oison) إلى أوديب. وفيه تييستس (Thyeste)، وتوركاري أيضاً. إذا أردتَ أن تعرّفه فاجعل في تعريفك إليكتر (Électre) ومارتون (Marton) [...]. للدراما الآفاق كافةً [...]. الدراما أوسع أوعية الفن"(**).

(Victor Hugo, *William Shakespeare* ([s. l.]: [s. n.], 1864), 1re partie, 1. IV).

فلنجتهدْ مع ذلك في رؤية الأمور بوضوح.

لئن كان وضع الدراما غيرَ قابل للمقارنة بوضع الملهاة، ولا بوضع المأساة - وهما جنسان معروفان منذ عهد بعيد - فمن الممكن الوقوف على جماليات خاصة به. وذاك ما باشرته آن أوبرسفيلد:

(*) ميرسيه كاتب فرنسي (1740-1814) (المترجم).

(**) بريدوازون شخصية في مسرحية "زواج فيغارو" لبومارشي. وتييستس (Thyeste, Θυέσθης) من ملوك موقانا، وبطل مسرحية سينيكا. و"توركاري أو المتمول" (*Turcaret ou le financier*) ملهاة للوساج (المترجم).

"قد يسمّى دراما كلُّ عمل لا يقيم وزناً للشكل أو للسَّنن، ولا للأثر المحزن أو المضحك، بل يبني قصةً، خرافة تنطوي في آنٍ واحد على أقدار فردية وعلى عالم "اجتماعي"".

(Anne Übersfeld, *Le drame romantique* (Paris: Belin, 1993), p. 7).

"تعريف واسع فضفاض"، بذلك اعترفت الشارحة وأوضحت، وفي إيضاحها ما ضيّق علينا أمرَ التصنيف: "أهمُّ خصائص الدراما حريتُها" (المصدر نفسه). حيلةٌ لإحباط كل مسعى يجتهد في استخلاص "قواعدَ" محتمَلةٍ لذلك الجنس.

ونظر ليور من حيث نظرت هي، فعزا تلك الصعوبة إلى كون الدراما "تتعرّف برفضها لمفهوم الجنس نفسه"، وإلى اقتصارها على ألّا تكون "سوى فتنة مسرحية أبدية" من الممكن ردُّها في أحسن الأحوال إلى بضعِ قواعدَ جمالية: الشدةِ (مقابل الصفاء)، والتنوّعِ (مقابل الوحدة)، والمتعةِ المباشرة ("الملذّات المباشرة" مقابل "الأبحاث اللذيذة")، والبساطةِ ("حرارة الحياة" مقابل "أفانين الفن")[14].

كما أن الملهاة قوامُها في مقابلة ما عداها كذلك الدراما تتعرّف بالقياس إلى المأساة، كما فعل ذلك، مع شيء من الشدّة، أنوي في مسرحيته "أنتيغون":

---

(14) Anne Übersfeld, *Le drame romantique* (Paris: Belin, 1993), p. 9.

"نظيفة، المأساة. فيها راحة، فيها أمان... الدراما، مع غَدَرَتها، مع قِباحها المتهالكين، هذه البراءة المضطهَدة، هؤلاء الثَّأَرة، هؤلاء الهابُّون للنجدة، هذه البوارق من أمل، يصير فظيعاً أن تموت، كالحادثة [...]. في الدراما، تُصارع لأنك ترجو الخلاص. ذلك دنيء، ذلك إنما يطلب المنفعة".

والدراما أكثر دنيويةً من المأساة، سلفِها المجيد، إلا أنها ترفض الانحصار في سماتٍ وجيهة كلّية. وذلك ما يُسهم في إعادة النظر في كونها "جنساً"، ويقضي، أكثر مما يقضي به بصدد الملهاة، بتعيينها من خلال تجلياتها التاريخية.

2.4 مواطن الدراما

جرى المتخصصون في المسرح جرياً ضمنياً على قانون التصنيف التاريخي، فميزوا تمييزاً صار تقليدياً بين ثلاث مراحل ازدهرت فيها الدراما، هي عندهم الحدُّ الفاصل بين أشكالها الثلاثة الكبرى.

الدراما البورجوازية في القرن الثامن عشر

في بحر عصر الأنوار ظهر شكل مسرحي رفع رايتَه نيفيل دو لاشوسي محاكياً به مؤلّفين غيرَ فرنسيين (منهم كالديرون ولوبي دو فيغا وشكسبير وجورج ليلو(*) (George Lillo))، وكان ديدرو

(*) لوبي دو فيغا كاتب شاعر مسرحي إسباني (1562-1635). وليلو كاتب مسرحي إنجليزي من أصل هولندي (1693-1739) (المترجم).

أول من وضع قوانينه (**في محادثات مع دورفال حول اللقيط** *En-tretiens avec Dorval sur le fils naturel*)، (1757). يقتضي هذا "الجنس الجاد":

- العودةَ إلى مواضيع الساعة؛
- شخصياتٍ مأخوذةً من الحياة المشتركة؛
- واقعيةَ الأوضاع ("لوحات" حية، لوازم)؛
- مزجَ النبرات؛
- بعداً تربوياً.

تشهد كلمة قالها دورفال (Dorval) على مرونة هذا الجنس الجديد:

"لا تنحصر المسرحية البتة في قوقعة جنس واحد. ما من عمل في الجنسين المأساةِ أو الملهاةِ إلا وفيه مقاطعُ من شأنها ألّا تَشين الجنسَ الجاد؛ وعلى العكس لن يَعدَم هذا الجنسُ أيضاً مقاطعَ فيها أثرٌ من ذينك الجنسين معاً".

وانتصر بومارشي أيضاً لهذا "الجنس الجديد"، ونص على متعة الدموع، والعِبرةِ الخلقية، وصِدقِ الأوضاع، وزاد فيه هموماً سياسية اجتماعية. وضع **مقالة في الجنس المسرحي الجاد** (*Essai sur le genre dramatique sérieux*) (1767) حُفظت منها الجملُ الجدالية الشهيرة:

"ما لي أنا، الرعيةَ المطمئنةَ في دولةٍ ملَكيةٍ في القرن الثامن عشر، وثوراتِ أثينا أو روما؟ ماذا عسى أن تكون الفائدةُ عندي في وفاة طاغية بالبيلوبونيز؟ بقُربان أميرةٍ شابة في أوليد؟".

واختصر ميرسيه، مُديدةً بعد ذلك، مقتضيات الجنس المسرحي الجديد:

"ليست الدراما حدثاً مفرطاً في التكلّف؛ هي لحظة جميلة من لحظات الحياة الإنسانية، تكشف دواخلَ أُسرة، تثار فيها التفاصيل من غير أن تهمَل السماتُ الكبرى"[15].

ولئن كانت جماليات هذا المسرح فاشلة (لم يكد يبقى من أعماله شيء، عدا ملهاتي بومارشي الشهيرتين) لقد كان له الفضل، بإرادته مزجَ النبرات، في العناية باليومي، في تفضيل الفرجة، في التمهيد لثورات الدراما الرومنسية، وفي ما وراء ذلك في تحرر المسرح الحديث.

الدراما الرومنسية

تحتاج إلى كتاب برمّته لتعريف هذا الشكل الخاص من الدراما وتحليلِه، مع أنه لم يزدهر إلا خمس عشرة سنة من عمر الإنتاج الأدبي (1827-1843) وليس من أعلامه حقاً في فرنسا إلا أربعةُ مؤلّفين: هوغو وفيني (Vigny) ودوماس (Dumas) وموسيه. وعلى العكس من ذلك كان هذا الجنس رائجاً منفقاً في الخارج بأعمال

(15) Louis-Sébastien Mercier, *Du théâtre ou nouvel essai sur l'art dramatique* ([s. l.]: [s. n.], 1773).

فريدريش شيلر (Friedrich Schiller) وإيوالد كريستيان كلايست (Ewald Christian Kleist) وجورج بوخنر (Georg Büchner) وبيرسي بيش شيلي (Percy Bysshe Shelley) وبايرون(*) (By-ron).

ونقتصر على ما لا بدّ منه، ونجاري آن أوبرسفيلد، فنضمّ خواصَّ هذا الجنس في "الثورات" الثلاث التي ذكرتْها في "الدراما الرومنسية":

• ثورة تاريخية: أضحى التاريخ موضوعة مفضّلة؛ لا العصر القديم – ميدان المأساة – بل التاريخ الحديث (ولا سيّما عصر النهضة). توضع على الخشبة مختلِفُ الشرائح الاجتماعية، ولم يعد الملك شخصية لا ينبغي الكلام فيها، فنُوزِعَ في وظيفته؛

• ثورة تقنية، متجلّية في الإبطال الجزئي لقواعد المسرح الكلاسيكي: تركُ قيدِ وحدة الزمان والمكان، مزج النبرات، كثرة الحُبَك، إصلاح اللغة؛

• ثورة فلسفية متصلة بظهور النزعة الفردية التي سوف تتمخّض عن إعلاء شأن البطل والمسائل النفسية. البطل الرومنسي معذّب، في آنٍ واحد "عاشقٌ شاكٍ فاعلٌ نَشِط" (عن أوبرسفيلد)، حبيسُ أناً كاسح، مضطهَدٌ مِن قَدَر مشؤوم.

(*) شيلر شاعر مسرحي ألماني (1759–1805). وكلايست شاعر ألماني (1715–1759). وبوخنر شاعر روائي ألماني (1813–1837). وشيلي شاعر إنجليزي (1792–1822). وبايرون شاعر إنجليزي (1788–1824) (المترجم).

لا يبدو من الضروري، في دراسة الأجناس هذه، الرجوعُ إلى تاريخ الدراما الرومنسية، من "كرومويل" (1827) ومقدمتِها الشهيرة إلى **القائدين**(*) (*Les burgraves*) (1843)، من مسرحيات هوغو أيضاً إلا أنها لم تحظَ عند الجمهور. ومع ذلك لا بدَّ من الإشارة إلى تأثير النماذج الأجنبية (شكسبير وشيلر وغوته وفيتوريو ألفيري (Vittorio Alfieri)...)، وأهميةِ مواقع الخشبة (مسرح الكوميديا الفرنسية والشارع أيضاً ومسرح باب سان مارتان (Saint-Martin) الشهير)، ودورِ الممثّلين المتجندين في معركة الرومنسية (ماري دورفال (Marie Dorval) والآنسة جورج (Mlle Georges) وفرانسوا جوزيف تالما (François Joseph Talma) وفريديريك لوميتر (Frédéric Lemaître) وبوكاج (Bocage) وغيرهم).

صاغ هوغو طموح الدراما الرومنسية الشمولي فقال:

"الدراما، في عين القرن التاسع عشر، ليست هي المأساةَ–الملهاةَ المتكبرة المفرطةَ الإسبانية الرفيعةَ عند كورناي؛ ليست هي المأساةَ المجردة العاشقةَ المثالية الربانيةَ الرثاءِ عند راسين؛ ليست هي الملهاةَ العميقة الأريبةَ النفّاذة المفرطةَ في قسوة التهكّم مع ذلك عند موليير؛ ليست هي المأساةَ ذاتَ القصد الفلسفي عند فولتير؛

(*) لفظ Burgraves من أصل ألماني، معناه (في الإمبراطورية المقدّسة): قائد المدينة أو الحصن. كان وظيفة عسكرية، ثم صار لقباً شرفياً. وألفيري شاعر كاتب مسرحي إيطالي (1749–1803). وماري دورفال ممثلة فرنسية (1798–1849). والآنسة جورج، واسمها الحقيقي Marguerite-Joséphine Weimer ممثلة مآسٍ فرنسية (1787–1867). وتالما ممثل مآسٍ فرنسي (1763–1826). وفريديريك لوميتر (1800–1876) وبوكاج، واسمه الحقيقي بيار مارتينيان توزيه (Pierre-Martinien Tousez) (1801–1863) ممثلان فرنسيان (المترجم).

ليست هي الملهاةَ ذاتَ الحدث الثوري عند بومارشي؛ ليست هي ذلك كلَّه، إلا أنها ذلك كلُّه معاً؛ بل قل، وهو أجود، ليست هي شيئاً من ذلك كله. [...] هي رؤيةُ كل شيء في آنٍ واحد من جهاته كلها".

(Victor Hugo, *Marie Tudor* ([s. l.]: [s. n.], 1833), préface).

الدراما الرمزية

تشكل في فرنسا بين سنتي 1885 و1914 شكلٌ آخر من الدراما، مسرحٌ يرفض النزعة الطبيعية الشائعة آنئذٍ أو الخفةَ التي بها حظيت الملاهي الخلقية. دراما "نهاية القرن" تلك ذاتُ مناخ غنائي، وأعلامُها موريس ماترلانك (Maurice Maeterlinck) وفيلي دو ليل-آدم (Villiers de L'Isle-Adam) وكلوديل، وأسهم في رواجها ممثلون مسموعون: أنطوان (Antoine) وأوريليان لوني-بو (Aurélien Lugné-Poe) وبول فور(*) (Paul Fort). وخصائص الشعر الرمزي ومصادرُ إلهامه (عشقُ الغرابة، والتفنّنُ، والتنقيرُ، والحلمُ، والتصوّفُ) تَجدُها أيضاً في ذلك المسرح، ونقتضب منها، نقلاً عن ليور، بضعةَ ثوابتَ، هي:

- لغةٌ منتقاة لا ترضى بالابتذال؛

(*) ماترلانك كاتب بلجيكي ناطق بالفرنسية (1862-1949). وفيلي دو ليل-آدم كاتب فرنسي (1838-1889). وأنطوان ممثل فرنسي (1858-1943). ولوني-بو ممثل فرنسي (1869-1940). وبول فور شاعر وكاتب مسرحي فرنسي (1872-1960) (المترجم).

• لا-واقعيةٌ في الشكل والمحتوى والحوار؛
• عشقُ الغريب أو العجيب؛
• حدثٌ محدود، منحصرٌ في حبكة رقيقة؛
• "موسيقيةٌ" في النص - وفي السياق - جديرةٌ بالغناء الديني.

ليس بين تلك الأشكال التاريخية علاقاتٌ وثيقة - إلا بُعدُها عن النموذج المعترَف به الذي هو المأساة. والاختلاط أشدّ عندما تندرج في صنف الدراما المسرحياتُ المعاصرةُ التي قد تبدو شبيهة بها. تلك حالُ أعمالٍ مستلهَمة من التراث البورجوازي (هنري بيرنستين (Henri Bernstein) وأرموند سالاكرو (Armand Sala-crou)، ومن المأساة التاريخية (مونترلان وإدمون روستان (Ed-mond Rostand)، والهَرجةِ السوريالية (غيوم أبولينير (Guil-laume Apollinaire)، والمناظرةِ الفلسفية (سارتر وكامو)، والمحاكاةِ الساخرة الأسطورية (جان جيرودو وجان كوكتو (Jean Cocteau) وأنوي)(*) وغيرِ ذلك.

هذا الانتثار من شأنه وحده، كما تقدّم في أول الكلام، أن يكون إعلاناً عن نهاية ذلك "الجنس". ذاك ما جزم به روبير أبي راشد (Robert Abirached) جزماً قاطعاً:

(*) بيرنستين كاتب مسرحي فرنسي (1876-1953)؛ اختص بالكتابة لمسرح الشارع. وسالاكرو كاتب مسرحي فرنسي (1899-1989). وروستان كاتب مسرحي فرنسي (1868-1918): وأبولينير شاعر كاتب فرنسي (1880-1918). وجيرودو كاتب دبلوماسي فرنسي (1882-1944). وكوكتو شاعر ورسام وكاتب ومخرج ومسرحي فرنسي (1889-1963) (المترجم).

"نعم، حيثما وليّتَ وجهك لا بدّ لك من الإقرار بأن لفظ "الدراما" كاد يندثر اليوم من مفردات المسرح، لسبب وجيه هو أنه لم يعد ضرورياً لأحد".

(Robert Abirached, "art. "Drame"," dans: J.-P. de Beaumarchais, D. Couty et A. Rey, *Dictionnaire des littératures de langue française*).

يستفاد منه أن الدراما استعادت دلالتها الأولى، فصارت منذئذٍ هي والمسرحُ شيئاً واحداً.

4.3 على هامش الدراما: الميلودراما

نشأ هذا الجنس المتعدّد العناصر في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر. فكأنه "نقطة التقاء" (كما قال ميشال ليور) بين الدراما البورجوازية والدراما الرومنسية. وأهمّ أعلامه مؤلفٌ غزير الإنتاج، هو غيلبير دو بيكسريكور (Guilbert de Pixerécourt) **كورناي الشارع**(*)، له قريبٌ من مئة وعشرين مسرحية عرَضَ أكثرَ من نصفها على الخشبة.

أصل معنى ذلك اللفظ "الدراما المغنّاة"؛ ولم يزل، في القرن الثامن عشر، يمزج الكلام والأنغام، كما شرح ذلك روسو عندما طبّق تلك الوصفة في مسرحيته **بيغماليون** (*Pygmalion*) (1775). وتطوّر معناه فبات يدل على المسرحية الشعبية المنحصرة في قواعد - صارت وصفاتٍ لا تتغير - هي علةُ وجوده، منها:

(*) غيلبير دو بيكسريكور كاتب مسرحي فرنسي (1773-1844) (المترجم).

• شخصياتٌ ثابتة يسهُل تعرُّفُها (وتنحصر في خمس: البطل والبطلة والأب والغدار والغِرّ)؛

• ديكوراتٌ متواضَع عليها تدهش الناظر (قلاع، أطلال، قبور)؛

• بنيةٌ لا تتغير (ثلاثة فصول: الأزمة، الألم، الخلاص).

خلاصة هذه النظرة العجلى في الجنس المسرحي بضعُ أفكار مهيمنة يمكن حفظها:

• الجنس المسرحي واضح المعالم بما فيه من علامات مميِّزة كثيرة، في بنيته وفي شعريّاته، منها فعل القول بضمير المتكلم؛

• فروعه أشكالٌ مختلفة ومراتبُ مختلفة بعضها فوق بعض: المأساة، الملهاة، الدراما، مع انقسام تلك كلها إلى أصناف أخص، منها المأساة - الملهاة، الهَرجة، الميلودراما؛

• المأساة، من بين الأشكال المسرحية كلها، تبدو أجودَ مطاوَعةً لقواعد الجنس؛ هي التي تتعرف بالقياس إليها الأنواعُ الأُخَر؛

• مع النزول في مراتب الأشكال تتلاشى السماتُ المميزة التي تقوم عليها الفروق، فتصير أحياناً حدوداً يضعها التاريخ الأدبي وحسب؛

• الجنس المسرحي عريق الأصل، وما زال حيّاً يقاوم، لكن مع شيء من الحرية، في الحقبة المعاصرة؛

• المسألة القائمة هي مسألة انتساب الجنس المسرحي إلى الأدب عن جدارة واستحقاق. ومجال نشاطه، على كل حال، لا ينحصر في النص.

الفصل الثالث

الرواية والجنس الحكائي

1. أصول الحكْي

1.1 أول تعاريف الجنس

قبل الحديث عن حالة الرواية الخاصة - ولم يظهر لفظُ "الرواية" (roman) والشيءُ نفسه إلا في وقت متأخر - يجدر الكلامُ في الشكل الأدبي الذي تنتسب هي إليه، وهو الحَكْي. قابل أرسطو، في الشعر، محاكاةً يكون تمثيلُ الشخصيات فيها تمثيلاً مباشراً (هي المسرحي) بشكل آخر من المحاكاة يحكي الحدثَ فيه حاكٍ (هو الحكائي). وفي الحالتين معاً فرقٌ في الدرجة من جهة الصيغة، أعني المستويين العالي والسافل، وفرقٌ في فعل القول، لأن الحكي قد يأتي على ضمير الغائب أو على ضمير المتكلّم (راجع ما تقدّم في الفصل الأول).

ينبغي التذكير بأن أرسطو لم يعتدّ في كتابه إلا بالأعمال المنظومة، ومن بينها إلا بتلك التي تمثّل أفعالاً إنسانية أو كائنات بشرية. وذلك أبعدُ ما يكون عن الأشكال الحكائية الحديثة إلا أن من شأنه تيسيرَ استخلاص بضعِ مبادئَ رائدةٍ أولى في جنس

الحكاية. يتعرّف ذلك الجنس:

• بتمثيلٍ مزحزَحٍ درجةً، فيه وسيط - لا بتمثيل مباشر كما في المسرح (الكلام هنا معدول)؛

• بحضور ضمني لصوت، هو صوت الحاكي؛

• بفعلِ قولٍ متغيِّرٍ قد يكون الكلام فيه للشاعر أصالةً عن نفسه أو يكونُ كلامُه وكلامُ إحدى الشخصيات واحداً.

لم يأت هنا ذكرُ خصوصيةٍ وردت في مقطع من **الجمهورية** لأفلاطون (393d-394c) بها يتبيّن الخلافُ بين نظريتيْ أرسطو وأفلاطون. يرى أفلاطون ضرورةَ تمييز أمرين - ولك أن تقول: جنسين مستقلين - هما الحكائي الصِّرف (الحكاياتُ التي ليس فيها حوارات)، ويمثّلها الديثرامبوس، والحكائيُّ المختلط (وتتعاقب فيه الحكايات والحوارات)، شأنَ الملحمة:

"من الشعر والتخييل ضربٌ أولُ محاكٍ محاكاةً تامّة يضمّ، كما قلتَ، المأساةَ والملهاة؛ وضربٌ ثانٍ يحكي الحوادثَ فيه الشاعرُ نفسُه - وتجده على الخصوص في الديثرامبوس - وضربٌ ثالث مكوَّن من تأليف الضربين المتقدّمين، جارٍ في الملحمة وفي أجناسٍ غيرِها".

(Platon, *La république*, 394b).

ترك أرسطو ذلك الفرق، أو قُل اعتدّه حالةً خاصة (في صورة خيارٍ جاءت العبارة عنه بين قوسين في المقطع المقتبَس قبلُ) من جنس وحيد، هو الجنس الحكائي. كان النسق ثلاثياً، فصار ثنائياً، كما ذكّر بذلك جينيت:

"حلَّ محلَّ الثلاثية الأفلاطونية (الحكائي والمختلط والمسرحي) الثنائيةُ الأرسطية (الحكائي والمسرحي) لا بإخراج المختلط: الحكائيُّ الصِّرفُ هو الذي زال لأنه غير موجود، ونَصّب المختلطُ نفسَه حكائياً، بصفته الحكائيَّ الوحيدَ الموجود".

(Gérard Genette, *Introduction à l'architexte* (Paris: ed. du Seuil, 1979), p. 107).

وبين أرسطو وأفلاطون فرقٌ ثانٍ يتجلّى في وضعية المحاكاة. فعند صاحب "الجمهورية" (في الكتاب الثالث) أن المحاكاة لا وجود لها إلا إذا امّحى الشاعرُ فأوهَم أنه يحاكي محاكاةً تامة، كما هي الحال في المسرح. أما إذا تكلم الشاعر أصالةً عن نفسه، في حكاية لا تختلط بها حوارات، فأنت في القصة. هذا الفرق لا أثر له عند أرسطو لأنه يرى أن كل إبداع أدبي يمثّل أفعالاً محاكاةً أصلاً.

والمسألة التي يبدو على كل حال أن الفيلسوفين أجمعا عليها هي أن هوميروس عندهما معاً أنصعُ مثال على الصيغة الحكائية، ومن ورائه، ذلك الطرازُ الخاص من الأعمال الذي ينتسب إليه، وهو الملحمة.

1.2 الملحمة والجنس الملحمي

تعريف الملحمة

في الفصل الخامس من الشعر أطال أرسطو في وصف الملحمة، وهي عنده لا تختلف في بنيتها عن المأساة، بل الفرق بينهما غير ذلك(*):

(*) انظر (أرسطوطاليس، فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة وشروح =

"توافق الملحمةُ المأساةَ أيضاً في أنها محاكاةُ أفاضلَ في حكاية منظومة؛ وتخالفها في أنها ذاتُ عَروض واحد وأنها حَكْي. وتختلفان أيضاً في الطول: تسعى إحداهما جهدَها في أن تقع في يوم واحد أو أكثر قليلاً، ولا تنحصر الملحمة في الزمان".

(Aristote, *Poétique*, 1449b).

من شأن تلك الإشارات أن تمكّننا من تخصيص الملحمة وينبغي أن يتوافر فيها:

- مستوىً رفيعٌ، وصيغةٌ "عليا" (محاكاةُ أفاضلَ)، شأنَ المأساة؛

= الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن البدوي، ص 96): "والتشبيه والمحاكاة للأفاضل صارت لازمة لصناعة الشعر المسماة أفيفي [الملحمة = εποποια, épopée]، صناعة المديح، إلى معدن ما من الوزن مزمع القول، وكون الوزن بسيطاً، وأن تكون عهود؛ فإن هذه مختلفة. وأيضاً في الطول: أما تلك فهي تزيد خاصة أن تكون تحت دائرة واحدة شمسية، أو أن تتغير قليلاً قط؛ وأما عمل الأفيـ[في] فهو غير محدود في الزمان؛ وهذا هو مخالف". وفي (أرسطوطاليس، في الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي، حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية شكري عياد، ص 47-48): "والملحمة تتفق مع التراجيديا في كونها محاكاة للأخيار في كلام موزون، وتختلف عنها في أن الملحمة ذات عروض واحد وأنها تجري على طريقة القصص. وهي مخالفة لها في الطول، فالتراجيديا تحاول جاهدة أن تقع تحت دورة شمسية واحدة، أو لا تجاوز ذلك إلا قليلاً، أما الملحمة فغير محدودة في الزمان". وفي (أرسطوطاليس، فن الشعر، ص 17): "والملحمة قد سايرت المأساة، بوصفها محاكاة – بواسطة الوزن – للأفاضل من الناس، ولكنها تختلف عنها في كونها تستخدم وزناً واحداً وفي كونها حكاية. ويفترقان كذلك في الطول: فإحداهما (المأساة) تنحو إلى حصرِ نفسها، قدر المستطاع، في زمان مقداره دورة واحدة للشمس، أو لا تتجاوزه إلا قلَيلاً، بينما الملحمة لا تُحدّ بزمان؛ ففي ذلك إذن يفترقان أيضاً". وقلنا: "في يوم" لأن اليوم "مقدار دوران الأرض حول محورها ومدته أربع وعشرون ساعة" (المعجم الوسيط) (المترجم).

- عبارةٌ منظومة على منوال واحد؛
- شكلٌ حكائي (يُحكى الحدث)؛
- طولٌ كافٍ، حجمٌ ذو امتداد؛
- حريةٌ في استعمال الزمان.

وإلى تلك المعايير يجدر إضافةُ معيارين آخرين وردا أيضاً في ذلك الكتاب:

- تعدّدُ الحدث: "أُسمّي الترتيبَ المشتمل على عدة قصص ترتيباً ملحمياً" (1456a)؛
- الاستعانةُ بما ليس بمعقول: "الملحمة أحسن قَبولاً [من المأساة] لِمَا ليس بمعقول لأنه أجود السبل لإثارة الدهشة، إذ لا تُرى الشخصيةُ رؤيةَ عين" (1460a).

ومن شأن أصل لفظ (épopée) "الملحمة" أن يساعد على مقاربة تعريفٍ أول. فاللفظ اليوناني épopoia مركّب من المصدر épos (ما يعبَّر عنه بالكلام) ومن مشتقٌّ من الفعل poïen (فَعَلَ، صَنَع). لذلك يصح أن يقال:

"الملحمة épopée إذاً صياغةُ كلامٍ أوّلي، جوهري – هو épos – يَنطق به الشعراء الأولون الذين يقولون تكوّنَ العالم وحقيقتَه".

(D. Madelénat, "art. "Épopée"," dans: Beaumarchais, Couty et Rey, *Dictionnaire des littératures de langue française*).

الملحمة هي النص المؤسِّس؛ وجذورها راسخة في ماضي

بلدٍ هي التي كتبت تاريخه وغذّته بأساطيرَ وخرافاتٍ لا تُحصى. لكن ذلك التمثيل لأسس العالم سيَميل، مع مرّ الزمان، أكثرَ فأكثر إلى جهة الأسطورة إلى أن استقر عن قصدٍ في ميدان الأمور الخيالية العجيبة. وبُعيدَ بوالو جاء باتو، من منظّري القرن الثامن عشر، فعرّفها بأنها "حكاية شعرية لحدَث بطولي عجيب" وهيّأ التعاريف الحديثة، ومنها تعريف **قاموس روبير** (*Robert*):

"قصيدة طويلة يختلط فيها العجيب بالواقع؛ غايتُها الإشادةُ ببطل أو بحادث عظيم".

وأَمثلُ نماذج الملحمة كما لا يخفى **الإلياذةُ والأوديسة** (*Odyssée*)، وإبداعاتٌ أخرى أيضاً متقدمةٌ عليها مجهولةُ المؤلف، مثل **ملحمة جلجامش**: تحكي بطولات الملك جلجامش الذي ملك أوروك حاضرة السومريين (1900-1600 ق.م.). وبعد ذلك ظهرت، نحو القرن السادس، ملحمتان هنديتان، **المهابهاراتا** (في أكثر من 400000 بيت من ثمانية مقاطع) **والرامايانا** (في قريب من 100000 بيت)؛ تَلَتْهما الملاحمُ الإنجليزية والآسلندية والجرمانية، قبل الملاحم الإيطالية أو البرتغالية: دانتي (Dante) **الكوميديا الإلهية** (*La divine comédie*) وأريوستو (Arioste, Ludovico Ariosto) **رولان غاضباً** (*Roland furieux*, *Orlando furioso*) وتاسو (Le Tasse, Torquato Tasso) **أورشليم المستنقَذة** (*La Jérusalem délivrée*, *La Gerusalemme liberata*) وكاموانس (Luis de Camoëns ou Camões) **البرتغاليات**(*) (Les Lusiades, Os Lusiadas).

(*) أريوستو شاعر إيطالي (1474-1533)؛ هو مؤلف القصيدة البطولية الهزلية **رولان غاضباً**. وتاسو شاعر إيطالي (1544-1595)؛ هو صاحب قصيدة **أورشليم** =

نشير أولاً إلى أن الملحمة إنما هي تحقيق للجنس الملحمي، وهو جنس يتعرّف بنبرة من شأنها أن تقع في غير الملحمة نفسها.

فالمسرح، مثلاً، قد يُدرِج في بعض المشاهد بُعداً ملحمياً (عند إسخيلوس (Eschyle) أو كورناي أو هوغو)؛ والتاريخ قد تأتي العبارة عنه في نبرة ملحمية، سواء في حكايات العصر القديم (عند تيتوس ليفيوس (Tite-Live, Titus Livius))، أو في حوليات العصر الوسيط (عند جان فرواسار (Jean Froissart) أو فيليب دو كومين (Philippe de Commynes ou Comines)...)، أو في رواياتٍ أحدثَ (عند جول ميشليه (Jules Michelet)). والخطابة قد يكون في العبارة عنها "نفَسٌ ملحمي"، عند جاك بوسويي(*) (Jacques Bossuet) مثلاً؛ والأهجيةُ قد تُشرَبُه (شأنَ "المأساويات" و"العقوبات"). فلا ينبغي الخلط بين مسلك أسلوبي، أي نبرة، وبين صنف شكلي، أي جنس. ومن الممكن كذلك التسليمُ بقرابة بين العبارتين "الجنس الملحمي" و"الجنس الحكائي" (ففيهما معاً تُحكى قصة)، لكن لا يمكن - كما سيبرهَن على ذلك ما يلي - حسبانُهما مترادفتين.

الحجة عليه تَعدادُ بضعِ خصائصَ تُميِّز الملحمة، يرى بعضهم

= المستنقَذة. وكاموانس شاعر برتغالي (1524-1580)؛ هو مؤلف ملحمة البرتغاليات (المترجم).

(*) تيتوس ليفيوس مؤرخ روماني (64 أو 59-10 ق.م.). وفرواسار مؤرخ فرنسي (1337-1400). وكومين مؤرخ فرنسي (1447-1511). وميشليه مؤرخ كاتب فرنسي (1798-1874). وبوسويي حَبر متكلم كاتب فرنسي (1627-1704) (المترجم).

أنها تَصدُق على أشكال الحكاية كلها، ويرى غيرُه أنها خاصة بالملحمة. أحصينا منها سبعاً:

• **الحاكي العليم**: يقال فيه باصطلاحات علم الحكاية الحديث الرؤيةُ "مِن خَلفُ" (عن ج. بويون (J. Pouillon)) أو البؤرةُ الصفر (عن جينيت). والملحمة، من كثرة ما تتسم به من أشكال الشفهية (ويسمّيها بول زومتور (Paul Zumthor) "الصوتية")، تكون العبارة فيها بصوت شاعرٍ يبدو عليماً مالكاً زمامَ موضوعه يبسُطه مُراعياً مواردَ خياله، مع أن حضوره قد يكون أحياناً خفيفاً في الحكاية؛

• **الشكل الشعري**: كانت الملحمة في الأصل حكايةً منظومة. نعم، قد تكون عبارتها نثراً شعرياً، كما هي حال حملة الفرسان المدرّعين في معركة واترلو (Waterloo) في **البؤساء** (II ,1)، وحالُ مناجَياتِ خليفةِ ملكِ إسبانيا في **حذاء الساتان** لكلوديل (في اليوم الثالث)؛ إلا أن تلك إنما هي مقاطعُ يسري فيها "نفَسٌ ملحمي" في رواية أو في مسرحية. فالنظم في آنٍ واحد يزيد في قيمة الإنشاد في النص ويَعضُد ذاكرةَ المنشد أو البهلوانِ المكلّف بإلقاء الحكاية؛

• **شسوع الحجم**: الملحمة في المعتاد عملٌ شاسع ممتدُّ الزمان كثيرُ الشخصيات. وللحاكي الحريةُ في الاستكثار من الدخائل أو في تضمين قصص لواحق؛

• **بلاغة مسنونة**: تستعمل الملحمة عدداً من صور الأسلوب الناحيةِ منحى التضخيم أو التبسيط: تلجأ إلى المغالاة، وإلى نعوت الطبع (وهي نعوت هوميروس)، وإلى الرصّ، وعبارتُه الفصلُ في

حَكْي الدخائل أو الأشياء (فتُشبِه القوائم)، وإلى التفصيل (وهو الوصف المفصّل لأشياء بعينها، نحو خوذة أو دَرَقة)، وإلى التكرار، وإلى الطبقة العالية في الألفاظ، وإلى العبارات المقتضبة؛

• **الاستعانة بالعجيب**: من شأن العجيب أن يغيّر مجرى الأمور، أن يطاوع البطل أو يضايقَه، أن ينفخ الروحَ في عناصرَ خارجية (في أشياء أو في قُوىً طبيعية أو حيواناتٍ أو غيرِ ذلك). من شأن العجيب أن يأتلف مع القوة المتعالية متى كانت هذه هي التي تقود مجرى الحوادث إلى نهاية سعيدة؛

• **الواحد والمتعدّد**: تعشق الملحمة إذاعةَ مفاخر الأبطال العظام - مثل أوليس (Ulysse) وإيني (Énée) ورولان (Roland) وجان دارك (Jeanne d'Arc) - لأن وظيفتهم أن يكونوا أدلاّءَ قومٍ إلى طريق النور، والتحرّر، وسعادةِ الجماعة. بين عظمة الزعيم واعترافِ الحشود عروةٌ وثقى. لا ينفصل الواحد (الممجَّد) عن المتعدد ممثَّلاً في العامة؛

• **وِجهة التاريخ**: تحكي الملحمة رحلة، قد تكون حربية، تنتقل بجيل، مستنيرٍ بزعيم فذّ، يحرّكه إيمانٌ عميق، من مرحلة يهيمن عليها جهلٌ بدائي عنيفٌ إلى مرحلة تتسم بالسكينة والتوازن. فيها دائماً شيءٌ يشبه حكايةَ "نشأة أمة" وجَهرٌ بمطامحها في تأسيس قومية بعينها. وكان ذلك في الأغلب سبباً في اعتبار أفلام رعاة البقر شكلاً بصرياً من أشكال الملحمة الحديثة.

ما من شك في أن أجود عبارة عن الملحمة الفرنسية هي نشيد البطولة (والبطولة geste من اللاتيني gesta: المفاخر، الصنائع العظام)، وقد نشأ في العصر الوسيط وعرف ثلاثة أدوار: دور شارلمان (أو دور الملك)، ودور غيوم دورانج (Guillaume d'Orange)، ودور دون المايانسي[*] (Doon de Mayence). ومعايير تعريف الملحمة تجد مصداقاً مجمَلاً لها هنا على السواء في العرض (فواتح غنائية مسجّعة في أبيات ذوات عشرة مقاطع، رؤية مهيمنة للحاكي، أوضاع مبسّطة)، وفي مصدر الإلهام (وقائع حربية تصارع فيها قُوى الشر (أي الكفّار) قُوى الخير، أي النصارى)، وفي الموضوعات (أبطال أفذاذ، وخطة المعركة، ودور الحشد، وتدخّل العجيب الرباني).

مئة نشيد، منها "نشيد رولان" وأيضاً "أسبرومونت" (*Aspre-mont*) و"شاروا نيم" (*Charroi de Nîmes*) و "أليسكانس" (*Alis-cans*) و"راؤول دو كامبري" (Raoul de Cambrai)، هي مادة ذلك المتن النفيس، ذي الجودة الأدبية العالية، مثالِ "الحكايات الصِّرف" الخالية من كل أثر روائي، المحكومِ عليها في الأغلب مع ذلك بالتكرار أو بالاستحالة أشكالاً أكثر مرونة (كالرواية البريطانية) أو محاكَياتٍ ساخرة (شأنَ رواية رونار[**] (*Le roman de Renart*)).

(*) شارلمان من مشاهير ملوك الإفرنج، وإمبراطور الغرب (742-814). وغيوم (أو غليوم) دورانج قمط تولوز (بفرنسا)؛ هو بطل الملحمة المسماة باسمه. ودون المايانسي ملحمة من القرن الثاني عشر، أُطلق اسمها على دور من القصائد موضوعتُها الثورة والتوبة (المترجم).

(**) قصيدة بطولية هزلية ألّفها مجاهيل بين القرنين الثاني عشر والثالث عشر =

في فرنسا لم تستطع الفترة الممتدّة من النهضة إلى الثورة أن تصنع ملاحم كاملة (كما هو شأن إيطاليا مع ملحمتي تاسو وأريوستو البديعتين "أورشليم المستنقَذة" و"رولان غاضباً"). لم تكمُل أبداً "فرنسيةُ" (Franciade) بيار دو رونسار (Pierre de Ronsard) (1552)، ولم تَعُد بَعدُ "هنريةُ" (*la Henriade*) فولتير (1729) قَرؤوا حقاً، وطوى النسيان أعمالَ جان شابلان (Jean Chapelain) أو جان ديماريه دو سان-سورلان (Jean Desmarets de Saint-Sorlin). لكن آثار النبرة الملحمية لائحةٌ على **مأساويات** (*Les tragiques*) أغريبا دوبيني (Agrippa d'Aubigné) (1616) وعلى **تيليماك** (*Télémaque*) فينيلون(*) (François Fénélon) (1699). مردّ ذلك الإخفاق النسبي إلى الإفراط الشديد الذي بلغته تقنيات الملحمة، ويتجلّى في المغالاة في العجيب، في الشقشقة القومية، في التبشير الصارخ، في تمجيد صفات الرجولة (مخالفةً لمثال الإنسان الاجتماعي أو لمثال الاعتدال الكلاسيكي)، في التقليد البليد. نعى بوالو في بضعة أبيات ذلك الجنس:

"غيرُ مُجدٍ مؤلفينا خائبي الرجاء
نبذُهم من نظمهم تزاويقَ تعلّموها،
وظنُّهم إقحامَ الربّ وأوليائه والأنبياء

= تصف حرب الثعلب على الذئب، ومن خلالها مجتمع الوقت (المترجم).

(*) رونسار شاعر فرنسي (1524-1585)، له ملحمة "فرنسية". ولفولتير ملحمة "هنرية". والقَروء: القابل للقراءة. وشابلان ناقد شاعر فرنسي (1595-1674). وديماريه كاتب فرنسي (1595-1676). ودوبيني كاتب فرنسي (1552-1630)؛ له ملحمة المأساويات. وتيليماك رواية تربوية لفينيلون حَبر فرنسي (1651-1715) (المترجم).

كإقحام أربابٍ من صنع خيال الشعراء،
وزجِّهم القارئَ مع كلّ حرف في جحيم؛
لا يذكرون إلا عشتروت وإبليس ومارج النار".

(Nicolas Boileau, *Art poétique*, chant III, v. 193-198).

وسوف يُكمل صاحبُ فن الشعر إدانتَه في "المَحمل" (Lu-trin) (1683)، وهي معارَضةٌ صَوّرَ فيها المبالغاتِ البطوليةَ في موضوعٍ تافه.

على النقيض استطاعت الحقبةُ الرومنسية أن تبعث في الملحمة قوةً جديدة. ذلك أن "النهضة" المرجوّة بعد الثورة، ومغامرةَ نابليون، والتحولاتِ الاجتماعيةَ الاقتصادية في عالم ينفتح على الحداثة، هي كلها من أسبابِ تَغيّر الذوق. ففي وقت واحد حَسُن الظنُّ من جديد في العصر الوسيط، وتكوّن الحس القومي، ورأيتَ المؤلفين يشرعون في أعمال واسعة الطموح شاسعةِ المدى، وظهرت البناءاتُ الطوباوية والأحلام الاشتراكية. تلك كلها نزعات موافقة لتجدّد الملحمة، مع أن المؤلّفين يبالغون كثيراً.

شاتوبريان (Chateaubriand)، مثلاً، لا يخلو دائماً من إملال أو من مغالاة في الشهداء (*Les martyres*) (1809)؛ وكيني لم يستطع تصوير شخصيات **أحشويرش** (*Ahasvérus*) (1833) **وروميثيوس** (*Prométhée*) (1838) تصويراً صادقاً؛ وألفونس دو لامارتين (Alphonse de Lamartine) اقتصر على **الملحمة الحميمية في جوسلان** (*Jocelyn*) (1836). ولوكونت دو ليل (Leconte de

(Lisle) إنما عبّر عن عقيدة إيمانية أو رسَمَ وصوّر وحسبُ (في قائن و قصائد عَجَمية) (*Quaïn, Poèmes Barbares*). هوغو وحده - لو تأملتَ - استطاع بعثَ أصدقِ نبرات ذلك الجنس في أعمال مختلفة بين منثور ومنظوم، ولا سيّما في **أسطورة الأجيال** (*La légende des siècles*) (1859-1883)؛ بناءٍ ضخم هو حقاً ملحمة الإنسانية جمعاء(*).

ولم تزل تُرى آثارُ الإلهام الملحمي في القرن التاسع عشر وأيضاً في القرن العشرين (عند زولا (Zola) وبيغي (Péguy) ورومانس (Romains) وسان-جون بيرس (Saint-John Perse) وأراغون (Aragon)...) إلا أنها ليست سوى نبرة في الأسلوب أو في الموضوعة، وليست تلك حقاً ملاحم. ومردُّ ذلك إلى أن الملحمة إنما هي عبارةٌ عن لحظة، عن تاريخ، عن طموح جماعي. تجاوزَ "الجنسُ" هنا حدود الأدب واغتنى بدلالات اجتماعية سياسية. وفي انزلاق الملحمة نحو الرواية، وفي النصر المبين الذي تحقّق للشكل الروائي، ترى ميلادَ قِيَمِ الحسية والفردية التي تميّز الجماليات الغربية الحديثة.

2. الحكاية: عناصر في سبيل التعريف

انجلت قراءةُ نصّيْ أفلاطون وأرسطو المؤسِّسيْن عن استعمالِ

(*) "أحشويرش" هو "اليهودي التائه"، شخصية أسطورية تكوّنت في أوروبا القرون الوسطى واشتهرت بذلك الاسم في القرن السادس عشر. وبروميثيوس (Prométhée, Προμηθεύς) من عمالقة الأساطير اليونانية؛ معنى اسمه "الألمعي". ولامارتين شاعر كاتب مسرحي فرنسي (1790-1869)؛ له قصيدة جوسلان، هي ثالث أجزاء ملحمة صوفية له. ولوكونت دو ليل شاعر فرنسي (1818-1894) (المترجم).

مطّرد للفعل "حكى" وللمصدر "الحكاية" المشتق منه. فلنا أن نجزم، جزماً له قوة القضايا البيّنة بنفسها، بأن الجنس الحكائي هو الذي تأتي العبارة عنه في شكل "الحكاية". وقبل وصف صيغ الحكاية الخاصة (وهي الرواية والقصة القصيرة والحكاية الخرافية - والملحمة أيضاً قد تكون منها) لا بدّ من الكلام في اللفظ نفسه الجامع لجنسها والسعيِ في استخلاص معناه وجمالياته وإشكاليته.

1.2 مفهوم في بساطته نظر

من الممكن الاعتماد في حدّ موضوعنا على الفروق الجوهرية التي أدرجها جينيت في بحثه "خطاب في الحكاية" بهذه الكلمات:

"جرينا على استعمال لفظ الحكاية (récit في الفرنسية) غيرَ مبالين بلَبسه، وأحيانا من دون التفطّن إليه، ولعل مردّ بعض مصاعب علم الحكاية إلى ذلك الخلط. وأرى أن على من أراد أن يطلب فضلَ وضوحٍ في هذا المجال أن يميز تمييزاً قاطعاً في ذلك اللفظ بين ثلاثة معانيَ مختلفة".

(G. Genette: "Discours du récit," dans: *Figures* III (Paris: ed. du Seuil, 1972), p. 72).

تلك الدلالات الثلاث هي الآتية:

• الحكايةُ أولًا قولٌ حكائي، أي نمطٌ من أنماط الخطاب، جعل غايتَه أن يحكي ويستبعدَ كلَّ ما لا ينتسب إلى الحكائي. وحكاية تيرامين (Théramène) في آخر فيدر (V, 6) مثال شهير عليه(*)؛

(*) تيرامين من شخصيات مسرحية "فيدر" لراسين (المترجم).

• الحكايةُ ثانياً سلسلةٌ من حوادث، من دخائلَ واقعيةٍ أو خياليةٍ بالنظر إليها من دون أي اعتبار جمالي: يستوي في ذلك حكايةُ حادث في ركن "حوادث اليوم" (Faits divers) من الجرائد وحكايةُ الرحلة (ولو كان البعد الأدبي داخلاً فيها، كما هو مثلاً شأنُ "الرحلة إلى المشرق" لجيرار دو نيرفال[*] (Gérard de Nerval))؛

• الحكايةُ ثالثاً فعلٌ، فعلُ حاكٍ يحكي حادثاً أو أكثر. يحكي أوليس في النشيدين التاسع والثاني عشر من الأوديسة مغامراته وسوف يسمى ذلك المقطع من قصيدة هوميروس "حكايةَ أوليس".

اقترح جينيت، "دَرْءاً للَّبس وللتخليط في الكلام"، أن يُطلَق لفظُ "الحكاية على القول نفسه، على الدال (وهو المعنى الأول)، ولفظُ "القصة" على المحتوى الحكائي (وهو المعنى الثاني)، ولفظُ "الحكْي" على الفعل الحكائي المنتِج (وهو المعنى الثالث). لعل الخلط ارتفع إلى أجل، إلا أنه لم يرتفع تماماً، وعند الكلام في "حكاية تيرامين" قد تقع الحيرةُ في أمرها أهي الخطابُ المنتَج أو الفعلُ الذي أنتجه.

ولئن كان لفظ "الحكاية"، في هذا الفصل، محصوراً في معنى الجنس فلا مناص لنا، في مواضع مختلفة، من استعماله للدلالة على نمط من أنماط القول أو من أنماط الكتابة.

(*) "حوادث اليوم" ركن من أركان الجريدة تذكر فيه حوادث غير ذات أهمية، إلا أنها شاعت فكان لها أثر واسع (كالجرائم والسرقات...). ونيرفال كاتب شاعر فرنسي (1808-1855) (المترجم).

2.2 مكونات الحكاية

من شأن عدد من السمات الوجيهة أن تمكّن من تعرّف النص الحكائي من جهة شكله أو موضوعته. وعلى ذلك قد نضمّ - كما ضمّ بالاديه في كتابه المعقود للجنس[1] - تلك السماتِ المؤسِّسةَ في ثلاث زُمَر: منها ما يتصل بالمحتوى، وما يتصل بالتقنية، وما يتصل بمعنى العمل. ونقتصر من الأمور على أبسطها، فنقول:

• **الحكاية قصة**: لا بدَّ لمن أراد أن يحكي أن تكون بين يديه مادةٌ يحكيها؛ سوف يساق إذاً حادثٌ أو أكثرُ ويمثَّل تمثيلاً "مشخَّصاً". وذلك التمثيل يصف كائناتٍ حيةً (هي الشخصيات) تتحرّك في مكان وفي زمان خاصّين (وهو الإطار المكاني الزماني)، وتتعيّن بأساليبَ في الحياة وفي التفكير (وهي الطباع). سوف تسمّى تلك المادةُ الحكائية بحسب الأحوال قصةً أو موضوعاً أو مؤدّىً أو سيناريوهاً؛

• **الحكاية شكل**: لا يمكن أن تُحكى الحوادثُ المحكية إلا بواسطة سَنن، هو اللغة الكتابية أو الشفهية، مع اقتصار الأدب على النظر في المكتوب. وبواسطة ذلك السنن يستحيل القولُ الحكائي نصاً يخضع هو نفسه لمقتضيات الأسلوبيات وقوانينها. للكتابة الحكائية، بحسب تفاوت درجة المحاكاة فيها، ثلاثةُ أشكال: "المحكي" (وتُحكى فيه الحوادث مع تعليق أو بلا تعليق)؛ "الموصوف" (ويُنقل فيه الواقع بألفاظ، في الوصف أو صفة الوجه)؛ "المنطوق" (وتُنقل فيه الردود الكلامية على حكاية القول أو على العدول)؛

(1) Louis Baladier, *Le récit* (Paris: STH, 1991).

• **الحكاية معنى**: وراء الحوادث المحكية يتوارى قصدٌ عند المؤلف، إرادةٌ داعية إلى فهم، إلى تأويل. ها هنا عناصرُ ذات شحنة دلالية، غيرُ تابعةٍ إذاً للمحتوى الحكائي ولا لصيغ الحكي، دورُها أن تنسج شبكةً دالّة. وتسمّى الواحدةُ من تلك القرائن لازمةً وموضوعةً وموضِعاً جدليّاً. وهي متفاوتة الظهور في العمل لأن المؤلف يشير إليها أحياناً إشارةً ضمنية (بفحوى النص الموازي كالعنوان والتوطئة والهوامش والاقتباسات المتصدّرة والتدخلات في الحكاية)، وأحيانا تَستُرها لُحمةُ النص في صورة رمزية أو استعارية. في هذه الحالة الأخيرة من شأن الأدوات المستوحاة من التحليل النفسي أن تساعد على كشف "لا شعور النص" (عن ج. بيلمان-نويل (J. Bellemin-Noël)).

3.2 مفهوم "الحكاية البدائية"

هذا مفهوم أدرجه تزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov) في كتابه **شعريّات النثر** (*Poétique de la prose*) ومن شأنه أن يساعدنا على استكمال جماليات الجنس الحكائي. بدأ ذلك المشتغل بالشعريّات فعرّف المفهوم:

"يتحدث بعضهم أحياناً عن حكاية بسيطة، سليمة، طبيعية، عن حكاية بدائية ليس فيها شيء من عيوب الحكاية الحديثة. يغاير الروائيون المحدثون الحكايةَ القديمة المعروفة، لا يَجْرون على قوانينها [...].

(Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Poétique (Paris: ed. du Seuil, 1971), p. 66).

ثم جعل تودوروف من الأوديسة أنموذجَ تلك الحكاية البدائية، وأحصى بضعةَ قوانين هي قوامُ جمالياتها:

• قانون مشابهة الواقع (وليس هو معيار الصدق)؛
• قانون وحدة الأساليب (وهو من قوانين المسرح)، وتكملته: قانون أولوية الجِدّ؛
• قانون عدم التناقض، وهو شرط الصدق؛
• قانون عدم التكرار (وقلّما يُمتثل في الملحمة!)؛
• قانون نبذ الاستطراد (يحظُر الزيادات الصارخة).

تلك القوانين نفسها قلّما تُمتثل؛ فخلُص الشارح إلى أن "لا وجود للحكاية البدائية". ومع ذلك مكّنت المعايير المعتبرة من الاقتراب من وصفٍ "مثالي" لجنس ضاربٍ في الزمان مستعصٍ على الإحاطة.

4.2 تحليل الحكاية

ليس مرادنا هنا تفصيلَ أعمالِ علم الحكاية في ما يخصّ مسألة تحليل الحكاية. لكن يبدو أنه لا يستقيم النظر في الجنس الحكائي من دون ذكر المناهج الحديثة التي تَسترشد بها دراستُه. سيكون التذكير بتلك البحوث، على اقتضابه، تكملةً لعملية تعريف الجنس التي نحن بصددها.

منذ قريب من نصف قرن صارت الحكاية، ربما أكثرَ من الأجناس الأخرى، محطَّ عناية المشتغلين بالشعريّات، ولا سيّما من البنيويين. افتتحت مجلة *Communications* "آراء/ بلاغات" عددَها الثامن ببحث طويل لرولان بارت ودّ النصَّ فيه على شمولية مفهوم الحكاية:

"ما أكثر حكايات العالم! وأوّلُ ما يَبهَرُك فيها كثرةُ أجناسها، وتلك الأجناس نفسها موزّعة بين موادَّ مختلفة، كأنْ ما من مادة إلا وهي في عين الإنسان صالحةٌ للعبارة عن حكاياته. والحكاية، فضلاً عن تلك الأشكال التي لا تُعدّ ولا تحصى، حاضرةٌ في كل الأزمنة وفي كل الأمكنة وفي كل المجتمعات؛ تبدأ الحكاية مع تاريخ الإنسانية نفسه؛ لا يوجد البتة، ولم يوجد أبداً، في أي صقع من الأصقاع، شعبٌ بلا حكاية؛ لكل طبقة، لكل جماعة بشرية حكاياتُها، وكثيراً ما يستمتع بتلك الحكايات نفرٌ كثيرٌ معاً تختلف ثقافاتهم، بل تتباين: لا تبالي الحكاية بالأدب الجيد والرديء: لا تخلو منها أوطان ولا أزمان ولا ثقافات، الحكاية موجودة وجود الحياة".

(Roland Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits," *Communications*, no. 8 (1966), p. 7).

واعتمد ذلك الناقد على التراث المتكوّن من الشكلانيين الروس واللسانيات فاقترح العملَ على إعداد نظرية في التحليل اكتشفنا فيها عناصر من شأنها إغناءُ وصفنا للجنس.

من أعمال بارت في تحليل الحكاية - وأيضاً من أعمال غريماس (Greimas) وتودوروف، مثلاً - يمكن استخلاصُ بضعة مفاهيمَ باتت اليوم معروفةً مطّردة في دراسة الرواية.

• **فعل القول**: يتميّز المؤلف، وهو الذي يكون اسمه على غلاف الكتاب، من الحاكي، وهو هيئة مكلّفة بحكْي القصة. لا يكون المؤلف هو الحاكيَ إلا في السيرة الذاتية، كما أن القارئ (الشخصيةَ المقدَّرة التي ستقرأ الكتاب) ليس هو المحكيَّ له والهيئةَ التي إليها تتوجّه الحكاية.

• طبيعة الحكاية: ينبغي الحرص على تمييز التخييل أو القصة وقوامُها عالَمُ الحكاية المختَرَع (ويسميها الشكلانيون الروس "الخرافة") من الحكْي، وهو السَّنن المختار لترجمة ذلك التخييل.

• دور الشخصيات: قال أحد الشرّاح:

"كل قصة، لو تأملت، عُمْدتُها الشخصيات. فدراستها هي الأساس وقد تصدّى لها عدد من الباحثين".

(Yves Reuters, *Introduction à l'analyse du roman* (Paris: Nathan, 2000), p. 51).

ولاجتناب النظر في الخصائص النفسية وحدها اعتمد المحلّلون على دراسة الفولكلور فوقفوا على عدد من "الوظائف" تضطلع بها الشخصيات في عملية الحكي. تلك "القُوى الفاعلة" سيُطلَق عليها اسم "الفاعلين"، وهي ثلاثٌ منتظِمةٌ في زوجين: الموضوع/ الذات، المخاطِب/ المخاطَب، المعاضد/ المعارض. ويجتهد تحليل "الفاعلين" في تصنيف الشخصيات بناءً على تلك الوظائف.

(A. J. Greimas, *Sémantique structurale* ([s. l.]: [s. n.], 1966).

• نسق الحكي: استطاع الشكلانيون الروس إقامة مطابقة بين متتابعات التحليل وعددٍ من الأفعال، هي "الوظائف"، كما سمّاها بروب وأحصى منها إحدى وثلاثين في الحكاية الخرافية العامية.

(Vladimir Propp, *Morphologie du conte* ([s. l]: [s. n.], 1965)).

ونحا بريموند منحى شبيهاً بهذا إذ عمل في بحوثه على وضع قائمة "الممكنات الحكائية".

• صيغ الحكاية: ما نوع تسليط الضوء الذي يوجّه الرواية؟ اقترح جينيت تصنيفاً بات واسع الانتشار في ثلاث حالات ممكنة: التبئير الصفر (عندما يكون الحاكي علياً)، والتبئير الداخلي (الجوّاني) (عندما يحكي الحاكي من خلال ما تَعلَمُه الشخصية وتراه)، والتبئير الخارجي (البرّاني) (يحكي الحكايةَ حاكٍ عِلمُه دون عِلم شخصياته)[2].

3. الرواية وأشكالها

1.3 اللفظ والجنس

الرواية، هذا الشكل الأدبي المُهيمن اليوم، جنسٌ حديث. ينبغي البحث عن أصله في جهة الملحمة وغيرها من أشكال الحكايات البدائية، كما اقترح ذلك شارتي:

"هذا الذي سيصير إليه ميراثُ الملحمة، هذا الولدُ المزدرَى المنسوبُ إلى الملحمة، قريبُ الأجناس الأخرى المحتقَرُ وابنُ عُمومتها، ليس له وجودٌ شرعي، ولا حالةٌ مدنية(*) في العصر القديم. لا اسمَ ولا وجودَ؟ أم على العكس وجودٌ متعدّد، متكاثر".

(Pierre Chartier, *Introduction aux grandes théories du roman* (Paris: Nathan, 2000), p. 21).

واقتبس هذا الشارحُ بيارَ غريمال (Pierre Grimal)، ويرى أن الرواية حاضرة في الأوديسة، "أولى روايات المغامرات"، وعند هيرودوت (Hérodote) في الحكايات التاريخية ذات القيمة الروائية،

---

(2) Gérard Genette, *Figures* III (Paris: ed. du Seuil, 1972).

(*) أفادني أستاذي الدكتور حسن حمزة أن المشارقة يسمّون ذلك "القيد، أو سجل القيد" (المترجم).

وفي خطاب الأسطورة الذي يحكي "قصصاً جميلة" (نسب الأرباب لهسيودس (Hésiode)). ومع ذلك يبدو أن تلك الأمثلة المختلفة تنتسب إلى أدب حكائي، شهد بوجوده أرسطو شهادة واضحة، لا إلى جنس قد نتعرّف فيه الروايةَ عندنا اليوم. والواقع أن العصر القديم خلّف لنا نماذجَ جيدة من الملاحم، ومن حكايات الأساطير، ومن إنتاجات مختلطة تُدرِج الحوارات (مثل **ساتيريكون** لبيترون -Satiri con de Pétrone)، لكن لم يخلّف لنا حقاً "روايةً" بالمعنى الحديث.

ظهر لفظ roman "الرواية" في العصر الوسيط للدلالة لا على محتوىً بل على اختيار لساني؛ وتلك خصوصيةٌ بالغة الأهمية في موضوعنا. ذلك أن "اللسان الرومي" هو اللسان الدارج، البلدي، "المُبتذل"، ويقابله "اللسان اللاتيني"، اللسان العالم المنتقى الذي به كُتبت الأعمال المقدّسة. (*Roman*) "**الرواية**" في المقام الأول طريقةٌ في العبارة، "لهجة" (تتجلّى في الألسن التي تسمّى "رومية") قبل أن يكون طرازاً من الأعمال. وطريقة العبارة تلك طبقة سافلة، شعبية، كالعمل الذي تدل عليه، فهو أيضاً من مستوىً دونٍ لأنه إما مترجَم أو مقتبَس من اللاتيني، وإما مكتوب أصلاً بلسان غير نبيل. ولقرون عدة (إلى عصر الأنوار على وجه التقريب) ابتُليت الرواية بذلك الميراث الحاطّ من قدرها.

لم ترث الرواية إذاً، ساعةَ ميلادها، هويتَها من شكل أدبي. هذا، والحكايات المكتوبة باللسان الرومي أكثرُها نظم، شأنَ قصائد المناقب (مثل **سيرة القديس ألكسيس** (*Saint Alexis*))، أو الفواتح الغنائية ذواتِ ثمانية مقاطع (مثل **نشيد رولان**)، أو الحكاياتِ الأولى ذواتِ

الأسلوب "الروائي"، مثل رواية بروت وإينياس ورواية طروادة(*). ولن يغيّر ظهورُ النثر طبيعةَ ذلك "الجنس"، إلا أن ذلك الطراز من الأعمال سجّل قطيعةً مع الشفهية، فأسّس على التدريج بلاغةً جديدة عنها ستصدر الرواية الحديثة: لجوءٌ إلى أوضاع يومية، وعنايةٌ بمشابهة الواقع، وأولويةٌ للفردي على الجماعي، وسرعةٌ في الحكي، وميلٌ إلى التوسيع.

لم تتنكّر الرواية للنموذج الملحمي جملةً وتفصيلاً، إلا أن في ذلك الميَلان إلى صيغةٍ في التمثيل أوغَلَ في المعاصرة والحميمية إعلاناً عن تأسيس شكل مستقل. وظهور بناءات روائية، في فجر القرن الثامن عشر، مثل أستري وقصة هزلية لفرانسيون (Francion)، ثم كليلي والرواية الهزلية (*Roman comique*) وأميرة كليف(**)، بُعيد ذلك،

(*) سيرة القديس ألكسيس (Vie de saint Alexis) مجموعة قصائد من العصر الوسيط تروي مناقب ذاك الولي. والفاتحة الغنائية (laisse)مجموعة أبيات تُفتتح بها ملاحم العصر الوسيط. ونشيد رولان (Chanson de Roland) قصيدة ملحمية من القرن الحادي عشر. ورواية بروت (*Roman de Brut*) قصة خرافية إنجليزية كتبها ويس (Wace, Guace ou Wistace)، شاعر نورمندي (1100-بين 1174 و1183). وإينياس (*Enéas*) روايةٌ غُفْل، لعلها أول رواية فرنسية (1160). ورواية طروادة (*Roman de Troie*) هي والتي قبلها ورواية طيبة (*Roman de Thèbes*)، وتسمى "الروايات العتيقة"، نصوصٌ كانت تتطلّع إلى وضع ثقافة الفقهاء بين أيدي جمهور قصور النبلاء، مع تعليمهم نماذج في السلوك الفردي والجماعي (المترجم).

(**) أستري (*Astrée*) رواية رعوية نُشرت بين سنتي 1607 و1627؛ ألفها دورفي (Honoré d'Urfé)؛ تُدعى رواية الروايات، لحجمها وشهرتها. وقصة فرانسيون الهزلية (*Histoire comique de Francion*) رواية ألّفها سنة 1623 سوريل، كاتب فرنسي (توفي سنة 1674). وكليلي رواية ألّفتها مدام دو سكوديري (Madeleine de Scudéry) في عشرة أجزاء (1654-1660). والرواية الهزلية (*Roman comique*) رواية ألّفها بول سكارون (Paul Scarron) في جزءين (1651-1657). وأميرة كليف (*Princesse de*=

أَمارةُ اتساعِ جنسٍ سيبلغ أوج ازدهاره بعد نهاية دولة لويس الرابع عشر - قبل انتشاره وهيمنته في الحقب التالية.

2.3 تعريف عسير

الاعتراف للرواية بأنها جنسٌ ليس غيرَ يقيني وحسب بل جاء كما قلنا متأخراً. لم يذكر بوالو في فن الشعر الصادر عام 1674 الاسمَ ولا الشيء، مع أن بيار-دانيال هُوي (Pierre-Daniel Huet)، صديقَ مدام دو لافاييت(*) (Madame de La Fayette) ونصيحَها، كان مِن أوّلِ مَن سعى في تعريف الرواية، وتعريفُه لم يزل يُقتبس إلى اليوم:

"هذه التي يسمّونها عن حقٍّ رواياتٍ هي قصصٌ وهمية لمغامرات غرامية، تُكتب في نثرٍ لا يخلو من صنعة، إمتاعاً وإفادةً للقراء. وقولي قصصٌ وهمية تمييزٌ لها عن القصص الحقيقية؛ وأضفت لمغامرات غرامية لأن على الغرام أن يكون الموضوعَ الأهم. وينبغي أن تكون مكتوبة نثراً موافَقةً لعادة هذا العصر؛ وينبغي أن يكون في كتابتها صنعةٌ وأن تخضعَ لبضعِ قواعدَ وإلا كانت ركاماً مضطرباً بلا نظام ولا جمال".

Pierre-Daniel Huet, "*Lettre à M. Segrais sur l'origine des romans* [1670]," dans: Henri Coulet, *Idées sur le roman* (Paris: Larousse, 1992), p. 110.

= *Clèves*) رواية ألفتها مدام دو لافاييت سنة 1678 (المترجم).

(*) ومدام دو لافاييت (واسمها ماري-مادلين بيوش دو لا فارين (Marie-Madeleine Pioche de La Vergne) هي المذكورة قبل: كاتبة فرنسية (1634-1693) (المترجم).

كثيرٌ من عناصر ذلك التعريف مردودٌ أو متجاوَزٌ أو غيرُ وجيه. وهو مع ذلك مفيدٌ إذ يبدو أنه يزكّي عاداتٍ وأذواقاً خاصةً بحقبة بدأ الأدب الروائي يتشكل فيها. وننبّه إلى أن الرواية تتعرّف بالقياس إلى الواقع (التخييل مقابل الواقع)، بطريقةٍ في الكتابة (النثر مقابل الشعر)، بموضوعةٍ بعينها (قصص الغرام)، بغايةٍ جمالية خلقية (الإمتاع والإفادة).

لم يأت هُوي بحُكْمِ قيمةٍ على الرواية مع أن العصر كان يعدّها جنساً خسيساً مفسِداً. وبُعيد ذلك عمد ديدرو، في تقريظه لساموييل ريتشاردسون (Samuel Richardson) (1761)، إلى تصحيح تلك السمعة فأدرج سمةً جديدة، هي القوة الخلقية والمنفعة:

"دلّت الروايةُ إلى اليوم على نسيج من حوادثَ وهميةٍ تافهة، في قراءتها خطرٌ على الذوق وعلى الأخلاق. وكم وددتُ لو يُعثر على اسم آخر لأعمال ريتشاردسون، فهي تسمو بالروح، وتؤثّر في النفس، ويَسري فيها نفَسُ حب الخير، وتُسمّى أيضاً روايات".

(Denis Diderot: "*Éloge de Richardson*," dans: *Oeuvres esthétiques*, Classiques Garnier (Paris: Garnier, 1998), p. 29).

وديدرو، بعودته إلى البعد التربوي في الرواية، شاهِدٌ على دُرْجةٍ في القرن الثامن عشرَ ودّتْ تبرئةَ ذلك الشكل الجديد من تُهمتَي التفاهةِ والخطورة. وسوف يصرّح عدد من الروائيين (كلود-بروسبير جوليو دو كريبيون (Claude-Prosper Jolyot de Crébillon) وبيار كوديرلوس دو لاكلو (Pierre Choderlos de Laclos)

وماركيز دو ساد (Marquis de Sade) وأيضاً روسو)[*] أنهم لم يتعاطوا الروايةَ إلا اضطلاعاً بوظيفة خلقية. وأصالةُ ديدرو إلى ذلك أنه أخرج "الوهمي"، فهيّأ قيامَ جماليات "واقعية" لا تنفصل عن الأثر الخلقي.

والقواميس وحدها لم تنخرط في إعادة الاعتبار. ففي ليتري (*Lit-tré*):

"قصة وهمية، يَطلب فيها المؤلّفُ إثارةَ الانتباه برسم الانفعالات والعادات، أو بغرابة المغامرات".

وفيه جديد، هو إدراجُه توسيعاً في الموضوعة وقوانينَ جمالية. وفي روبير:

"عمل خيالي نثري، إلى الطول ما هو، يَعرِض شخصيات بأعيانها، ينفخ فيها الحياةَ في وسطٍ من الأوساط، يُدّعى أنها حقيقية، ونُحاطُ عِلماً بنفسيتها ومصيرها ومغامراتها".

فلننطلق من هذا النص للنظر في جماليات الرواية.

3.3 جماليات الرواية

متى استبعدنا القيمة الخلقية أو الصفة النفعية في الرواية – لأنهما معياران لا يجديان شيئاً في الوصف الجمالي – سلّمنا بأن الرواية تتعرّف بخمسة أمور دقاق.

(*) كريبيون كاتب زجال فرنسي (1707–1777). ولاكلو كاتب فرنسي (1741–1774). وساد روائي فيلسوف ثائر فرنسي (1740–1814)؛ من اسمه اشتُق لفظ "السادية" (المترجم).

كتابة نثرية

تلك قاعدة لا ينازع اليوم فيها أحد؛ ونعلم أنها علامةُ قطيعةٍ مع أصل الجنس. هذا، ومن شأن ذلك النثر أن يكون ذا طبيعة "شعرية"، وفي ذلك توهينٌ لإحدى سمات الأدب الحديث على الخصوص، لأنه أبطل الفصل بين النثر والشعر.

مكان التخييل

تحدّث هُوي وليتري عن "قصة وهمية"، وروبير عن "عمل خيالي". وعلى ذلك يخرج من الجنس كلُّ ما هو حكايةُ حوادثَ حقيقية، كالصحافة والتاريخ. ولكنْ هنا أيضاً ليست الأمورُ بتلك البساطة. فكثيرٌ من الروايات يخلط الواقعي والخيالي، شأنَ "الرواية التاريخية" (مثال واحد: في صيف 1914، لروجيه مارتان دو غار (Roger Mar-tin Du Gard، يُحكى لنا بأمانة شديدة مقتلُ جوريس (Jaurès)، بإزاء مغامراتٍ مختَرَعة). أضف إلى ذلك أن الحكم على "صدق" إحدى الروايات اختيارُ قَصْرِ التقدير على "الذات" وحدها، وعليه تكون جريمة وعقاب رواية بوليسية والأمل استطلاعاً صحافياً. زاد روبير أمراً لطيفاً ها هنا، إذ سلّم بأن الشخصيات "يُدّعى أنها حقيقية". ونضيف كذلك أن التخييل يصحّ أيضاً في المسرح، بل في الشعر. ولدرء ذلك اللَّبس استعملت اللغة الإنجليزية لفظين: Novel، وهو تخييل قريب من الواقع، وRomance، للأعمال التي يهيمن عليها الخيال.

وهم الواقعية

مُنية الرواية، ولا سيّما منذ القرن الثامنَ عشر، بغضّ النظر عن موضوعها و صدقها، وبخلاف أجناس حكائية أخرى (كالملحمة

والحكاية الخرافية) وبخلاف الشعر أيضاً، أن تُصوّر العالمَ الواقعي وحوادثَ يقبلها العقل. فعند الأنجلو-ساكسون أن الرواية نشأت مع روبنسون كروزو (1714) (*Robinson Crusoé*)، تخييلاً سِمَتُه قصدٌ إلى "الواقعية"، وهو مثال الرواية (Novel) عندهم.

إدراج شخصيات

لها في كل حكاية دورٌ جوهري في تنظيم القِصص. كانت الشخصية أولاً مجردَ نمطٍ متواضَع عليه؛ ثم لم تفتأ، إلى فجر القرن العشرين، تتفرّد وتتركّز فيها الأهميةُ الروائية (مع تلاشي بُعدِها البطولي). ومُنيةُ الرواية الحديثة الإعلانُ عن "موت الشخصية"، وإعادةُ النظر في ما كان يبدو هو العلامةَ المميِّزة الثابتة. لكن الطعون في هذا "المفهوم العتيق" (عن آلان روب-غرييه Alain Robbe-Grillet) إنما هدفُها المبالغات في النفسية، وتصرّح الروايةُ الجديدة نفسُها بأن الشخصية ضرورة مطلقة.

الوصف

اقتضب روبير ذكرَ "الوسط" الذي تتحرك فيه الشخصية، مشيراً بذلك إلى قرائنِ تمثيلِ ذلك الوسط باستعمال تقنيات الوصف. والوصف كان في الأصل منعدماً من الجنس الحكائي إذ كان لبُّه أن يحكي حوادث. واليوم أيضاً أجمعوا ألّا يعترفوا له إلا بمنزلة ثانوية. ومع ذلك فرض نفسه على التدريج بصفته وسيلةً لتصديق الحكاية (بإدراج "آثار الواقعية")، لزخرفتها (باستعمالٍ معبِّر للعناصر الخارجية). وزكّى التراثُ الواقعي في القرن التاسعَ عشر تلك الطريقةَ وسيلةً للاضطلاع بمهمة المحاكاة في الفن: "لم نعد نصف للوصف،

عن نزوةِ هوىً أو متعةٍ من بلاغيين"؛ كذا قال زولا وأوضح أن غايته أن "يكمّل ويعيّن" العالم ("الرواية التجريبية").

4.3 جنس فيه حرج وضيق

في أمر الرواية حرجٌ وضيق من جهتين. الأولى أنها طفيلي، لأن منزلتها بين أنماط الأجناس لم يكن معترَفاً لها بها في الأصل ولم تتولّها هي إلا بالاستفادة من نسبٍ معقّد ومن مواريثَ ليست دوماً شرعية. والثانية أنها قريبٌ مكتسِح لأنها صارت، في زُمرة الأجناس الأدبية (بعد أن دخلتْها عَنوةً)، هي الجنسَ المهيمن، المسيطرَ الذي يسحق كمّاً وكيفاً غيرَه.

أدّت هيمنتُها في المقام الأول إلى التنكّر لصفتها الجنسية. لم يتحدّث لوكاش (Lukács) في كتابه **نظرية الرواية** (*Théorie du roman*) (1914) إلا عن "شكل روائي"؛ وباختين أيضاً تساءل عن ذلك الوضع:

"ما زالوا يَعدّونها جنساً من الأجناس، يسعون في الوقوف على ما يميّزها من الأجناس القائمة، يطلبون الكشف فيها عن قانون داخلي من شأنه أن يكون نسقاً مضبوطاً من قرائن ثابتة يقينية. في معظم الأحوال لا يتجاوز الباحثون في الرواية الإحصاءَ والوصف لأكبر عدد ممكن من أصنافها، لكنْ بعد الفراغ من ذلك لا يتوصّلون البتة إلى صيغة تركيبية للرواية من حيث هي جنس. أجوَدُ منه: لا يستطيع الباحثون إبرازَ قرينة واحدة مضبوطةٍ ثابتة في الجنس الروائي إلا ويَشفَعون ذلك باحتراز من ساعته يلغي تلك القرينة ويبطلها".

(M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Tel (Paris: Gallimard, 1987), p. 466).

ثم أحصى ذاك المُشتغل بالشعريّات الروسيُّ بعضَ تلك القرائن المُخْلِفة: تعدد المستويات، وخطورة القضية، والموضوعة الغرامية، واستعمال النثر. ما من مكوِّن من تلك المكوّنات إلا أعيدَ فيه النظر بأمثلة مضادة تُقصيه. وكذلك تحدّثت مارت روبير (Marthe Robert) عن الرواية وأنها جنس "نكرة"، وأحياناً "طفيلي" لأنها:

"[...] لا يمنعها شيءٌ من أن تستعمل لأغراضها الخاصة الوصفَ والحكيَ والدراما والبحثَ والشرحَ والمناجاةَ والخطبة؛ ولا أن تكون كما تهوى على التعاقب أو التزامن خرافةً أو قصةً أو عِبرةً أو غراميةً أو حَوليةً أو حكايةً خرافيةً أو ملحمة".

(Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman* (Paris: Grasset, 1972), p. 15).

ظلّ العصر الكلاسيكي (من 1600 إلى 1750 على وجه التقريب) يتساءل عن أسس "الجنس الروائي" المجهولة، إذ "ليس له تكوينٌ واضح متميّز، ولا مبادئُ ثابتة، ولا قواعدُ جمالية"، كما قال ميشال زيرافا (Michel Zéraffa) ميشال زيرافا[3].

لا شيء فيه يمكن أن يقاس على ما في المأساة، ولا في الملحمة. وبوالو، كما قدمنا، لم يَرَ حاجةً إلى التطرّق إليه، واضطُرّ المنظّرون التالون له إلى اعتبار الرواية "ملحمةً منحطّة"، وحكايةً "واقعية"، وشكلاً مَرِناً "يستند إلى الأحوال الإنسانية كلها، إلى الوقائع

---

(3) Michel Zéraffa, "art. "Roman"," dans: Beaumarchais, D. Couty et A. Rey, *Dictionnaire des littératures de langue française*.

الاجتماعية أو البُنى الاجتماعية كلها، إلى أشكال الفكر كلها" (في الموضع نفسه).

لَدانةُ الشكل الروائي تلك من غير شك هي علةُ انتصاره دون سواه. رجعت مارت روبير إلى تاريخ ذلك "الجنس" وأوضحت، في دعابة، ما يَصدُق عليه اليوم:

"الرواية الحديثة يَعترِف لها المؤرخُ بأصول نبيلة تنتحلها هي أيضاً أحياناً لنفسها، إلا أنها في الواقع طارئٌ طارِفٌ في الأدب، عاميٌّ ترقّى فصار، وسطَ أجناسٍ قائمةٍ على وجه الدهر أزاحَها شيئاً فشيئاً، كأنه انتهازي، بل مغامر. كان في مرتبة جنسٍ قاصر منبوذٍ فصار قوّةً لا نظير لها على الأرجح، وها هو اليوم يهيمن وحده، أو يكاد، على الحياة الأدبية. الرواية، كالفاتح المطلَق اليد الذي لا ناموس له إلا العبارةُ النكرة، أبطلتْ إلى غير رجعة الفئات الأدبية القديمة جميعها - فئاتِ الأجناس الكلاسيكية - فتملّكت أشكالَ العبارة كلَّها واستخدمت الطرائقَ كلَّها من غير حاجة إلى تبرير ذلك الاستخدام".

(Robert, *Roman des origines et origines du roman*, pp. 12-14).

هل الرواية جنس حقاً؟ ما تعريف الرواية؟ مسألتان يبدو أنهما مسألة واحدة. والمساعي في الجواب عنهما إنما تخرج في المعتاد بوصف تاريخي أو بقائمة.

ولاستحالة استخلاص معاييرَ وجيهةٍ لا ينازِع فيها أحدٌ من شأنها أن تَصدُق على ما لا نهايةَ له من تنوّعٍ في الجنس اخترنا وصفَ

تحولاتِهِ في الزمان أو في المكان. وخرجنا ببطلان التعاريف، مثل غي دو موباسان(*) (Guy de Maupassant):

"الناقد الذي يتجاسر بعد [ذكر عناوين أربع وعشرين روايةً] فيقول: "هذه رواية، وتلك ليست رواية"، أرى أن له فطنةً وثقوبَ خاطرٍ أشبهَ بالعجْز والقُصور. أيُّ تلك الأعمال رواية؟ ما تلك القواعد المزعومة؟ من أين أتت؟ من أقامها؟ على أي مبدأ وأي سلطان وأي استدلال؟".

(Guy de Maupassant, *Pierre et Jean*, Préface).

يصحّ الجزم إذاً – وفيه اعتراف بالضعف والوهن إن لم يكن بالعجز والقصور – أن التعريف، هنا، إنما هو تصنيف. ولعل في ذلك لوضع الجنس: "الرواية جنس من جهة أنه ينقسم إلى أجناس" (عن زيرافا، في المادة المذكورة).

5.3 أنماط الرواية

من الممكن، عِوضَ عرضِ التنوّع اللانهائي في الروايات، العمْدُ إلى ضمّ بعضها إلى بعض بناءً على ثلاثة معايير:

• سياق الحبكة: معيار يعطي أوسع تصنيف، ذلك أن السياق الجغرافي أو التاريخي قد مكّن من تعيين أصنافٍ تتعرّف ببطائقها: الرواية الرعوية، والرواية الإقليمية، ورواية التغريب... إلخ؛

(*) وموباسان كاتب فرنسي (1850–1893) (المترجم).

• الحدث: تنبني القسمة هنا على فاعل الحدث، وعلى طبيعة الحوادث ونبرتها، وعلى وضع الشخصيات الاجتماعي - فتعطي رواية المغامرات، والرواية البوليسية، ورواية الجواسيس، والرواية السوداء... إلخ؛

• تقنية الحكي: تصنيفٌ أحدثُ قائمٌ على مبادئ الكتابة أو التأليف، وعلى جمالياتِ مدرسةٍ أو حركة: الروايةُ السيرةُ الذاتية، والرواية التراسلية، والرواية بضمير المتكلّم.

وأنت تدرك أن الحدود الفاصلة بين الأصناف واهية. الرواية العجائبية أهي كذلك لأن الحدث فيها لا يحكمه العقل، ولأن الديكور يوافق تراث الأسرار والخوف، ولأن الطرائق الأدبية تربك القارئ؟ لذلك كله في آنٍ واحد؟ وما قولك في التصنيف على الوطن، وعقمُه كسذاجته (الرواية الروسية، والرواية اليابانية، والرواية الإنجليزية)، أو على القراء (رواية للأطفال، ورواية للفتيات)؟

لا يبدو من الممكن تفصيل كل واحد من تلك الأجناس الروائية الفرعية؛ ليس في الوسع إلا ذكرُ أهمّها باقتضاب.

الرواية البطولية

هذا طراز من الأعمال جدير بأن يُدعى ملحمة نثرية؛ راج رواجاً واسعاً في القرن الثامن عشر. يحكي، في عدة مجلدات، بأسلوب رفيع، قصةً من نسج الخيال تعيشها شخصياتٌ لها أمجاد. من أشهرها قورش

الأكبر[*] (*Artamène ou le grand cyrus*) **وكليلي** (*Clélie*) لمادلين دو سكوديري (Madeleine de Scudéry).

الرواية الهزلية

حكاية مسلّية أساسُها مزيج من الواقعية والسخرية، من الرواية والمحاكاة الساخرة. و**الرواية الهزلية** (*Roman comique*) (1651-1657) لبول سكارون (Paul Scarron) هي تحفة ذلك الجنس.

رواية الشطارة

أتى هذا النموذج من إسبانيا، ومثاله **لازاريو التورميسي** (*Lazarillo de tormes*) (1554)، روايةٌ مجهولةُ المؤلف، تحكي قصة مُكْدٍ، شابٍّ مُعدِمٍ محتال، منطلقٍ في مغامرات كثيرة التقلّبات. فَرنَسَه آلان رينيه لوساج (Alain René Lesage) بروايته **جيل بلاس السانتياني**[**] (*Gil Blas de Santillane*) (1724-1735).

الرواية التراسلية

"تُستعمل رسائلُ خياليٌّ بعضُها أو كلُّها استعمالَ المطيّة للحكي"[(4)]. ازدهر هذا الجنس بين القرن السابع عشر والرومنسية: غابرييل دو

(*) (*Artamène ou le grand Cyrus*) رواية لمدام دو سكوديري؛ هي أطول رواية فرنسية في التاريخ (المترجم).

(**) **جيل بلاس السانتياني** (*Gil Blas de Santillane*) رواية شطارة ألفها لوساج بين سنتي 1715 و1735؛ وتُعدّ آخر تحف جنسها. و**رواية الشطارة** (*roman picaresque*)، أو **رواية الكُدْية**، نص يتخذ شكلَ السيرة الذاتية، يحكي فيها قصتَه بطلٌ مُكْدٍ يعيش على هامش المجتمع وعالة عليه؛ فهي شبيهة بجنس "المقامات" (المترجم).

(4) Laurent Versini, *Le roman épistolaire* (Paris: PUF, 1979) .

غيراغ(*) (Gabriel de Guilleragues)، **الرسائل البرتغالية** (*Lettres Portugaises*) (1669)؛ ساموييل ريتشاردسون، **كلاريس هارلو** (*Clarisse Harlowe*) (1748)؛ روسو، **هيلويز الجديدة** (*La nouvelle Héloïse*) (1761)؛ لاكلو (Laclos)، **العلاقات الخطرة** (*Les liaisons dangereuses*) (1782).

رواية التنشئة (أو التربية)

مِن نَسل (Bildungsroman) "روايةِ التنشئة" الألمانية (**فيلهيلم مايستر** (*Wilhelm Meister*) لغوته). حكايةُ تَعلّمِ شابٍّ وتحوُّلِه: "الدرب الذي يستهدي به رجلٌ لمعرفة نفسه" (عن لوكاش). هيمن ذلك النموذج في القرن التاسعَ عشر (**الأوهام المنقشعة**، **التربية العاطفية**، **بيلامي**(**) (*Bel-Ami*)).

الرواية التاريخية

"تأخذ التاريخَ كما هو فتنفخ الروحَ في أعلامٍ تاريخية في حياتها اليومية وفي سلوكها" (عن زيرافا، في الموضع المذكور). وبعد والتر سكوت اختص القرنُ التاسع عشر بذلك الجنس (مع جان_لويس غي دو بلزاك (Jean-Louis Guez de Balzac) ودوماس وفيني وهوغو...). واستعملت الحقبة المعاصرة ذلك النموذج مع تفضيل

(*) غيراغ صحافي دبلوماسي كاتب فرنسي (1628-1685)، له **الرسائل البرتغالية**. وريتشاردسون روائي إنجليزي (1689-1761)، هو مؤلف **كلاريس هارلو**، وعنوانها الأصلي *Clarissa or the History of a Young Lady* (المترجم).

(**) **الأوهام المنقشعة** (*Les illusions perdues*) رواية لبلزاك في ثلاثة أجزاء، ألفها بين سنتي 1837 و1843. و**التربية العاطفية** (*L'éducation sentimentale*) رواية لفلوبير. وبيلامي رواية لموباسان (المترجم).

الخاصة (شأنَ مارغريت يورسنار ولويس أراغون -Louis Ara) (gon) أو العامة (شأنَ جان بوران (Jeanne Bourin) وكريستيان جاك[*] (Christian Jacq)...).

الرواية-النهر (وتسمى الرواية "الدورية" أيضاً)

على منوال **آل روغون ماكار** (*Les Rougon-Macquart*)، بناءِ زولا الضخم، ظهرت في القرن العشرين روايةٌ في مجلدات كثيرة تمتد على عدة أجيال، وتضم حوادثَ كثيرةً مركزُها في الأغلب أُسرة، وتتصل من كتاب إلى كتاب. ولعل رومان رولان -Romain Rol) (land) (بروايته **جان-كريستوف** (*Jean-Christophe*)) هو أبو عُذْرَتها في فرنسا، وتَلَتْه أعمالٌ شِبهُ ملحمية لروجيه مارتان دو غار (Roger Martin du Gard) (**آل تيبو** (*Les Thiblaut*)) وجورج دوهاميل (Georges Duhamel) (**تاريخ آل باسكييه** -*La Chro*) (*nique des Pasquier*) وجول رومانس وجاك دو لاكروتيل (Jacques de Lacretelle) وفيليب هيريا (Philippe Hériat). ومن شأن **البحث عن الزمن الضائع** (*À la recherche du temps perdu*)، مُنشَأةِ بروست (Proust) الضخمة، أن تنتسب إلى ذلك المشروع، ويمثّله خارج فرنسا جون غالسورثي -John Galswor) (thy) وتوماس مان (Thomas Mann) وهيرمان بروك (Hermann Broch) وميخائيل شولوكوف (Mikhaïl Cholokhov) ومازو دو لاروش[**] (Mazo de la Roche).

(*) دوماس كاتب فرنسي (1802-1870). وفيني كاتب روائي مسرحي شاعر فرنسي (1797-1863). وأراغون شاعر روائي صحافي فرنسي (1897-1982). وجان بوران روائية فرنسية (1922-2003). وكريستيان جاك كاتب فرنسي (ولد سنة 1947) (المترجم).

(**) آل روغون ماكار (*Les Rougon-Macquart*) هو العنوان العام الذي =

الروايةُ السيرةُ الذاتية

الرواية السيرة الذاتية بخلاف السيرة الذاتية (كما قدّمنا في الفصل الخامس) ليس المؤلّفُ والشخصيةُ فيها واحداً؛ يمتَح الحاكي من حياته الخاصة عناصرَ يغذّي بها حكايته. منها **الطفل** (*L'enfant*) لجول فاليس (Jules Vallès) و**رحلة إلى منتهى الليل** (*Le voyage au bout de la nuit*) لسيلين (Céline). وليست كل رواية بضمير المتكلّم سيرةً ذاتية (شأنَ **الغريب** (*L'étranger*) لكامو). صيغة فعل القول تلك تعيّن هي نفسُها شكلاً روائياً.

الرواية الجديدة

هي على السواء مدرسةٌ (تسمّى مدرسةَ "النظر") ونموذجٌ حكائي نشأ نحو نهاية عقد 1950. أقامت الرواية الجديدة قطيعة مع الواقعية والإنسية في الأدب، فجعلت من الحكاية بحثاً ومن الكتابة "مغامرة" (كما قال جان ريكاردو (Jean Ricardou)). وأهم الأعلام ناتالي ساروت (Nathalie Sarraute) وآلان روب-غرييه

= جمع زولا تحته عشرين رواية ألفها بين سنتي 1871 و1893. وروجيه مارتان دو غار كاتب فرنسي (1881-1958)، هو مؤلف آل تيبو (*Les Thibault*)، مجموعة من ثمانية روايات (1920-1939). وجورج دوهاميل كاتب شاعر فرنسي (1884-1966)، وضع تاريخ آل باسكييه (*La chronique des pasquier*)، مجموعة من عشر روايات (1933-1945). وجول رومانس شاعر كاتب فرنسي .(1885-1972) ولاكروتيل كاتب فرنسي (1888-1985). وهيريا كاتب فرنسي (1898-1971). وغالسورثي كاتب روائي مسرحي إنجليزي (1867-1933). وتوماس مان كاتب ألماني (1875-1955)، حصل على جائزة نوبل في الأدب عام 1929. وبروك كاتب روائي مسرحي بحاث نمساوي -1886) (1951. وشولوكوف كاتب سوفياتي (1905-1984)؛ حصل على جائزة نوبل في الأدب عام 1965. ومازو دو لاروش روائية كندية (1879-1961) (المترجم).

وكلود سيمون (Claude Simon) وميشال بوتور (Michel Butor).

من الممكن الإطالةُ إلى ما لا نهاية في قائمة الأجناس الفرعية التي تولّدت بقَرابةٍ في الموضوعة وتطوّرت بتطوّر الدُّرَج: رواية شبقية، ورواية مسلسلة، ورواية عاطفية، ورواية فلسفية، ورواية آداب وأخلاق، ورواية مُجون، ورواية استعمارية، ورواية سوداء، ورواية حرب، ورواية بوليسية، وغير ذلك. والواقع أن القسمة إلى فروعٍ تيسيرٌ منهجيٌّ يمكّن من تعرّف العمل ويسهّل ما سمّاه باختين "الحوارية" بين الأعمال المختلفة وما سوف تسميه جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) "التناص" (العلاقة التي تقيمها الأعمال في ما بينها). لكن تلك الطريقة لا تكاد تجدي شيئاً في وضع تعريف ثابت للرواية. بل لعل من شأنها تشويشَ المفهوم وإحباطَ البحث لأنها "تُشتّت أكثر مما توحّد"، كما قالت مارت روبير (Marthe Robert):

"من المسلَّم به إذاً أن عدد الفئات الفرعية في الرواية على قدر الأوساط والتقنيات والأوضاع الإنسانية الممكنة، من دون حسبان جمهرة الأعمال التي يكون موضوعها من الأصالة أو من التفاهة بحيث يستعصي على أي تصنيف كان. وعلى ذلك لا مانع من أن تُشفَع الفروعُ العشرون المقترَحةُ في القواميس بكلّ ما عسى مهارةُ الروائيين أن تجدَ السبيل أيضاً إلى استثماره في مجال العمل والفكر؛ حتى إذا اعتقدتَ أنك توقعت كلَّ شيء طلعتْ عليك حالاتٌ غيرُ قابلة للتصنيف، "هجائنُ" ينبغي إما إدراجُها عَنوةً حيثما كان وإما الإشارةُ إليها باسم آخر".

(Robert, *Roman des origines et origines du roman*, p. 22).

يتجاذب الروايةَ نُزوعان متضادان: التّفتّتُ إلى أصناف فرعية لا حصر لها تُطَعّمُها في الأغلب تقلّباتُ الذوق، والتحليلُ الحكائي، وتؤدي به قلةُ مبالاته بأنساب الأجناس إلى اعتبار الرواية والحكاية شيئاً واحداً[5]. والرواية أيضاً ضحيةُ نجاحٍ تجاري وأدبي جعلها مشبوهةً باهرةً معاً. لذلك ترى فيها هذه المفارقة: الإجماعَ على الاعتراف بها جنساً بأقوى معاني ذلك اللفظ، ومقاومتَها هي للجهود النظرية الساعية في صَورنة عبارتها وفي الكشف فيها عن ثوابت قارة.

4. الأجناس الحكائية الأخرى

من الممكن حَكْيُ قِصصٍ، نثراً، فيها شخصياتٌ، في ما سوى الرواية. والفرق أحياناً لطيف. فهذا أندريه جيد اختار أن يسمّي "حكاياتٍ" بعضاً من أعماله (**الفاسق** (*L'immoraliste*)، **الباب الضيق** (*La porte étroite*)، **إيزابيل** (*Isabelle*)) لأن القصة فيها مشذّبة، والشخصياتِ قليلة، والموضوعةَ مركّزة. أما **أقباء الفاتيكان** (*Les caves du vatican*) ، وهي "رواية" غير جادة في محاكاتها للبناء التقليدي، فقد أغرب في تسميتها "حُمقية" (وهو لفظ يدل به المنظّرون على العمل النقدي المُعَدّ للمسرح). ومن وراء تلك الفروق الخاصة استقرّ التقليد على الاعتراف ببضعة أشكال حكائية غيرِ الرواية، من الممكن استخلاصُ قوانينها الجمالية؛ وأولُها القصة القصيرة.

Jacques Laurent, *Roman du roman*, Idées (Paris: Gallimard, 1977). (5)

1.4 القصة القصيرة

تاريخ هذا الجنس

اتخذت القصة القصيرة شكلها في أربع مراحل تاريخية.

• **العصر الوسيط**: شهادة ميلادها في فرنسا هي **مئة قصة قصيرة جديدة** (*Les cent nouvelles nouvelles*) (1462) وهي مستوحاة من النموذج الإيطالي، ولا سيّما من **الأيام العشرة** (*Décaméron*) لبوكاتشيو (Boccace, Giovanni Boccacio) الصادرة قرناً قبلها (1350). ومن شدة تأثّرها بأجناس العصر الوسيط الحكائية (كالفواتح الغنائية والخرافات المنظومة) جاءت العبارة فيها في طبقة المجون المرح وأخذت على نفسها الانحصارَ في حجم محدود. وسيبلغ هذا النزوع أوجَهُ مع **الأيام السبعة** (*L'heptaméron*) لمارغريت دو نافار (Marguerite de Navarre) (1540-1547)، وهي رمزُ أنجحِ ما أنتجه عصرُ النهضة(*).

• **عصر النهضة**: شهد القرنُ السادس عشر تطوراً متشعّباً في القصة القصيرة (في وقتٍ لم تنفُذ فيه الروايةُ بعد) وبدأت تؤكّد وجودَها بصفتها جنساً. ولئن لم تَطرح تماماً قريحةَ قلةِ الأدب لقد نافستْها قريحةٌ أنبلُ، نشأت من صعود المذاهب الإنسية ومن تأثير الأخلاق الدينية (عند غيوم بوشي (Guillaume Bouchet)

(*) بوكاتشيو كاتب إيطالي (1313-1375)؛ له **الأيام العشرة** (*Décaméron*). **والأيام السبعة** (*Heptaméron*) مجموعة قصص قصيرة لم تتم، ألّفتها مارغريت دو نافار، من أولى الكاتبات الفرنسيات (1492-1549) (المترجم).

وبيار بواتو (Pierre Boaistuau) وجاك تاهورو[*] (Jacques Ta-hureau).

• **العصر الكلاسيكي**: منذئذٍ عُني مؤلفون مشاهير، من المنظّرين أو المبدعين، بالحكاية المختصرة، ولو لم يكن غرضُهم إلا محاربةَ النزوع إلى الطول المفرط في الرواية. لم يعد النموذجُ منذئذٍ إيطاليّا بل إسبانيا؛ والقدوةُ الملهوجُ بها سرفانتيسُ (Cer-vantès) وكتابُه **قصصٌ قصيرة نموذجية** (*Nouvelles exem-plaires*) (1613). شارل سوريل (Charles Sorel) (**القصص القصيرة الفرنسية** (*Les nouvelles françaises*))، وجان سغري (Jean Segrais) (**القصص القصيرة الفرنسية أو تسلية الأميرة أوريلي** (*Les nouvelles françaises ou les divertissements de la princesse Aurélie*) (1656)، وجان دونو دو فيزي (Jean Don-neau de Visé) (قريب من أربعمئة قصة قصيرة)، هم الأعلام في تاريخ جنس بات غزِلاً رقيقاً لا تُحجم عن تعاطيه نساءٌ مشهوراتٌ مثلُ مدام دو فيلديو (Mme de Villedieu) ومدام دو لافاييت. لكن يبدو عندئذٍ أن القصة القصيرة لم تعد لها سمةٌ مميِّزة، ولا في مسألة الطول، لأن **أميرة كليف** (*Princesse de Cléves*) محسوبة على القصة القصيرة. وبإزاء ذلك تطوّرت الحكاية الخرافية[**].

(*) غيوم بوشي كاتب فرنسي (1513-1594). وبواتو كاتب فرنسي (1500-1566). وتاهورو شاعر فرنسي (1527-1555) (المترجم).

(**) **القصص القصيرة الفرنسية** (*Les nouvelles françaises*) ألفها سوريل. وسغري شاعر أديب ترجمان فرنسي (1624-1701)، هو مؤلف **القصص القصيرة الفرنسية أو تسلية الأميرة أوزيلي** (*Les nouvelles françaises ou les divertissements de la princesse Aurélie*؛ وفي المتن: Amélie؛ والصواب ما أثبتناه. ودونو دو فيزي كاتب فرنسي (1638-1710). ومدام دو فيلديو كاتبة شاعرة فرنسية (1640-1683) (المترجم).

• **العصر الحديث**: حظي هذا الجنس - بعد شِبهِ كسوفٍ في القرن الثامن عشر إذ كان يفضّل الحكاية الخرافية - حظوةً خصوصاً في القرن التاسعَ عشر. بلزاك ونيرفال وبروسبير ميريمي (Prosper Mérimée) وتيوفيل غوتييه (Théophile Gautier) وزولا وموباسان وألفونس دوديه (Alphonse Daudet) وفيلي دو ليل-آدم (وغيرُهم) ساهموا في تثبيت الجنس فاستوعب الفوارق القديمة بين "الحكاية الخرافية" و "الحكاية". ولم يزد القرنُ العشرون على أن سار على ذلك الدرب بإصرارٍ - جديدٍ والحقُّ يقال - على إدماجِ مفهوم "المجموعة" لأنه يضمن أثرَي التماسكِ والترجيع بين القصص المختلفة، مع أن الجمهور اليوم يبدو مقاطعاً له - باستثناء أصحاب القصص القصيرة الأجانب: دينو بوزاتي (Dino Buzzati) وبورخيس وخوليو كورتازار[*] (Julio Cortazár).

تعريف القصة القصيرة

يحترز المنظّرون في تعريف القصة القصيرة احترازَ المعجميين، مثلِ "روبير" مقترِحِ هذا التعريف:

"جنسٌ يمكن تعريفُه بأنه حكايةٌ مختصَرة في المعتاد، ذاتُ بناء مسرحي (هو وحدة الحدث)، تَعرِض شخصياتٍ قليلةً لا تكاد تُدرَس نفسيتُها إلا عند استجابتها للحدث الذي هو مركز الحكاية".

(*) ميريمي كاتب مؤرخ فرنسي (1803-1870). وغوتييه شاعر كاتب روائي ناقد فرنسي (1811-1872). ودوديه كاتب وروائي مسرحي فرنسي (1840-1897). وبوزاتي كاتب صحافي إيطالي (1906-1972). وكورتازار كاتب أرجنتيني (1914-1984) (المترجم).

يشهد تعدّد الضوابط في تلك الجملة على صعوبة تعريف الجنس تعريفاً دقيقاً. فإذا أسقطتَ القضايا التي هي من قبيل "الشعريّات" أو الجماليّات بقي بين يديك عنصران مهيمنان: الحكْي (الحكاية) والحجم (وهو مختصر في المعتاد). قد يُغري النظرُ في المسألة الأولى بالرجوع إلى أصل اللفظ وإلى أصدائه الدلالية. استُعير اللفظ الفرنسي nouvelle (قصة قصيرة) نحو القرن السادس عشر من اللفظ الإيطالي novella، وهو الصورة المصدرية من الفعل novellar، وكان يعني أولاً "غيّر" قبل أن يُحمل على معنى "حكى". وفي اللغة الحديثة الدارجة يقال: nouvelle (bonne ou mauvaise)، ومعناه [على الإفراد] "الرأيُ الأول منك أو إليك (بصدد حادثٍ حديث)" وعلى الجمع "الأخبارُ عن حالة شخص أو وضعيتِه" (عن "روبير"). ما ينبغي حفظُه إذاً من ذلك المعنى العام مدلولان: الحكاية والفورية.

أمّا اختصارُ حجم ذلك الشكل فقد بلغ من إجماعهم عليه أنهم جعلوا من هذا المعيار أهمَّ سِمة يقابل بها الرواية. كان الماركيز دارجانس[*] (Jean-Baptiste de Boyer, marquis d'Argens) قبل اليوم بأكثر من قرنين يرى فيه الفرقَ الوحيد: "الفرق بينهما، فيما يبدو لي، إنما هو في الطول" (**خطاب في القصص القصيرة** (*Discours sur les nouvelles*)) (1739) . هذا، مع أن حدود الطول تلك تغيّرت في الزمان وفي المكان وأن أهلَ هذا الشأن أنفسَهم كانوا أبعدَ ما يكون عن الضبط في البطائق.

(*) الماركيز دارجانس كاتب فرنسي (1703-1771) (المترجم).

بات معيار الكثافة دليلاً لا منازع فيه للاعتراف المادي بالقصة القصيرة، إلا أنه لا يكفي وحده لتخصيصها لِما ستراه من وجود "أشكال مختصَرة" غيرِها. وأوجَهُ منه التحليلُ المنصبُّ على سمات الجنس الخاصة، وقد حصرناها في خمس.

• **الحداثة**: القصة القصيرة، كما يدل على ذلك أصل اللفظ الفرنسي، يسلّم أهلُ النظر أنها مكلفة بأن تحكي قصةً حديثة، معاصرة، منتسبةً إلى الحاضر، وذاك ما ودّ الإشارةَ إليه عنوانُ المجموعة الجماعية **مئة قصة قصيرة جديدة**(*) (*Cent nouvelles nouvelles*) (1455). وسوف تكون تلك القاعدة معيارا لتمييزها من الحكاية الخرافية.

• **وحدة الحدث**: هذا الضابط مأخوذ عن الفن المسرحي، ويبدو أهلاً لتعريف صفةٍ مُجمَعٍ على الاعتراف بها للقصة القصيرة، هي شمولها. موضوع القصة القصيرة حادثٌ مفرد، أحياناً فريد، ينتظم حوله الحكْي. مؤدّاها يمكن في الأغلب تلخيصُه في جملة قصيرة: "في كورسيكا أذاع طفلٌ سرّاً فقتله أبوه" (**ماتيو فالكون** (*Matéo Falcone*) لميريمي). لذلك يمكن، كما قدمناه مراراً، قراءةُ القصة القصيرة طَلَقاً واحداً، "نفَساً واحداً" (عن شارل بودلير (Charles Baudelaire))، لأن القصة القصيرة "اصطُنعت لتُقرأ

(*) في المتن أن ذلك العنوان، *Cent nouvelles nouvelles*، فيه لفظ زائد لا يفيد شيئاً. وتلك الزيادة pléonasme تسمّى (في **المعجم الموحّد لمصطلحات اللسانيات**) "لغواً" إن كان فيها فائدة، و"حشواً" إن انعدمت منها الفائدة (المترجم).

دفعة، نوبةً واحدة" (عن جيد)؛ فتُخلّف في الذهن "ذكرى أقوى من أية قراءة مكسورة، تَقطَعها في الأغلب شواغلُ الأعمال ومراعاةُ المصالح الاجتماعية" (عن بودلير).

والاختصار يعزّز تلك الطريقة دعماً للوحدة، للشدة، ويَنتُج منها أثرُ "الدوْر" المستقل:

"المُغري، هو تناول قصةٍ منتهيةٍ بعد مُدَيدةٍ من الشروع فيها. ما حدث يُحكى كلُّه في بضع صفحات لا تدعو إلى توقّع أيّةِ تقلباتٍ زائدة. الحكاية المختصَرة هي نفسُها عالَمٌ منغلق، ومستقل، وعالم صغير من الحوادث".

(Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle* (Paris: Nathan, 2000), p. 57).

• **الحاكي الواحد**: معالجة الحكاية في القصة القصيرة في غاية البساطة. حاكٍ واحدٌ يضطلع بالقصة، ويسوّقها من أولها إلى آخرها، ولو كان المؤلّف يوكِل أحياناً وظيفةَ الحكْي لأن القصة حُكيت له هو نفسِه، أو لأنه نسخها من رسالة وجدها أو تلقّاها، أو لأنه يحكي محتوى حلم، أو مادةً تاريخية (حقيقية أو مصنوعة مختلقة). وعلى ذلك المبدأ تقوم بنيةُ "التضمين" العاملةُ في نظام حكاياتِ مثلِ "ألف ليلة وليلة" أو "مئة قصة قصيرة جديدة" أو "الأيام السبعة". وتلك أيضاً هي الوسيلة التي قد تتخذها القصة القصيرة للاندراج في تخييل أكبر، شأنَ الحكايات الأربع المستقلّة المدرَجة في "أميرة كليف"، أو الحكايات التي تقطع الحوار في **يعقوب القدَري** (*Jacques le fataliste*).

والقصة القصيرة شأنُها شأنُ كل حكاية، تُقصي (أو تُقصِر) الوصفَ أو صفةَ الوجه؛ تصدُر عن جماليات الاختصار وتتعاهَد المفاجأةَ، وتتركز في الأغلب في النهاية. وتحذف كذلك كلَّ ما فيه تهيئةٌ وتقريب، فتدخل في صلب الموضوع لأن ذلك أسرع للوصول إلى الأزمة والحل. وقد عُني بودلير بمسائل التأليف تلك، فنصّ على أولويات الحكْي:

"الفنان، إذا كان ماهراً، لا يطوّع أفكارَه للحوادث؛ بل يتصور عَمداً، عن رويّة، أثراً يريد إحداثَه، فيخترع الحوادث. إن لم تُكتب الجملة الأولى لتهيئة ذلك الانطباع الختامي فالعملُ باطل من أوله. في التأليف برمّته لا ينبغي أن يتسلّل أيُّ لفظ ليس له قصد، وليس له نزوعٌ مباشر أو غيرُ مباشر إلى أن تَبلُغَ النيّةُ المعقودةُ كمالَها".

Charles Baudelaire: "Note nouvelle sur Edgar Poe," dans: *Oeuvres esthétiques* ([s. l.]: [s. n.], 1857).

ومن تلك الحيثية ينبغي العنايةُ على الخصوص بمعالجة الزمان والمكان، لأن القصة القصيرة تنحصر في مكان وزمان متعيّنين.

• **طلب الصدق:** تَعرض القصة القصيرة - خلافاً للحكاية الخرافية، وسيأتي الكلام فيها بعد حين - رؤيةً للعالم عرضاً تريده أميناً. نظر إيتيامبل (Étiemble) في العلاقة بين القصة القصيرة والمجتمع، فبدأ فصله مقتبِساً غي روهو:

"ممّا تتفرّد به القصةُ القصيرة أن الكائنَ المُعدِم أو المندهش يحكي فيها حقيقتَه. ربما لأن من الممكن أن تُحكى في بضع صفحات قصةُ شخصيات كثيرة. ولكنْ أيضاً لأن ذلك الشكل

الأدبي، كالمأساة الكلاسيكية، غايتُه حلُّ أزمة، وصياغةُ مغامرةٍ محدودة في ألفاظ، ووصفُ واقعٍ أو حلمٍ أو فعلٍ مختصَر".

(art. "Nouvelle," dans: *Encyclopædia universalis*, t. XI).

وبإزاء القوانين الجمالية المنصوصِ عليها قبلُ (وهي الاختصار ونقلُ الواقعة والأزمة) يقع ذِكرُ الحقيقة، وبه تقترب القصة القصيرة من "عِبرة" العصر الوسيط، وهي حكاية مختصرة غايتُها أن تكون فيها عِظَة، أو من "حادث اليوم" في الطرف المقابل من التاريخ، وغايتُه هو أيضاً أن يكشف (والعُهدةُ في ذلك على رولان بارت) حقيقةً كامنة(6).

تلك الحقيقة تدرَك على السواء في قيمة الشهادة وفي الكشف النفسي الذي يمكّن الشخصيةَ من أن تطلب حقيقة ذاتية، هي حقيقةُ أناها (عند فلوبير (Flaubert) وموباسان وتشيكوف (Tchekhov) وبيرانديلو (Pirandello) ومارسيل أرلان(*) (Marcel Arland)).

• **دلالة التناص**: هي مسألة قائمة في الواقع في كل حكاية مختصَرة أو "مجموعة". ذلك أن القصة القصيرة تروم الاستقلال - في الكتابة وفي القراءة - إلا أنها في الأغلب لا تبلغ مرتبةَ الشيء الذي يباع ويشترى (أي الكتاب) إلا بالاقتران بحكايات مختصَرة غيرِها تكوّن هي وإيّاها مجموعة على درجة من التجانس. لا نعرف

(6) Roland Barthes: "Structure du fait divers," dans: *Essais critiques* (Paris: ed. du Seuil, 1964).

(*) مارسيل أرلان كاتب فرنسي (1899-1986) (المترجم).

من القصة القصيرة (ولا من الحكاية الخرافية) أمثلةً انعقدت النيةُ على أن تظلّ فريدة، مع أن كل واحدة من تلك الحكايات قد كُتبت (وأحياناً نُشرت) بمفردها. بإيعاز من المؤلف أو الناشر تندرج الحكاية المختصرة في مجلّد من شأنها أن تقيم بينها وبينه علاقات خاصة. وقد رأينا من القصص القصيرة ما تتغيّر دلالته بتغيّر ترتيب المجموعة التي ينتسب إليها (عند موباسان وكافكا (Kafka)).

فإذا كان الكاتب نفسُه هو الذي رتّب قصصه القصيرة في مجموعة - سواء حرّرها على الوِلاء أم في تواريخ متقاربة أو متباعدة في الزمان - فقد حُقّ لنا أن نرى في ذلك الترتيب الجديد الدَّبَريّ فعلًا مقصوداً ينتسب إلى الإبداع الأدبي. عندئذٍ تصير القصة القصيرة جزءاً من كل، ووحدةَ قراءةٍ تُشبِه الفصلَ في الرواية (كما هي الحال في **خساسة الجندية وعظمتها** (*Servitude et grandeur militaires*) (1835) لفيني)، فتطلب إدراكاً مختلفاً. ترتيب المجموعة، وتأليف المجموع، ومعايير الاختيار، واختيار العنوان العام (ويكون في الأغلب عنوانَ العمل المتصدر مثل **كُرة الوَدَك** (*Boule de suif*) أو **الحائط** (*Le mur*) (سارتر)، أو معبّراً عن قصد شكلي مثل "الأيام السبعة" لمارغريت دو نافار **وثلاث خرافات** (*Trois contes*) لفلوبير **وتخييلات** (*Fictions*) لبورخيس **والسُّحور العاشق** (*Le médianoche amoureux*) لميشال تورني(*) (Michel Tournier) ، تلك العناصر كلها توجّه المعنى.

(*) ميشال تورني كاتب فرنسي (ولد سنة 1924) (المترجم).

والمسائل التي تَطلُع متصلةٌ كلُّها بمجال "الشعريّات": هل للمجموعة وحدة؟ هل جمعُ تلك القصص القصيرة صادرٌ عن تحكّم أم عن عوارضَ ماديةٍ أم عن مشروع مقصود؟ هل علاقةُ الجِوار تُحدث تغييراً في وجهة القراءة؟ هل مقابلةُ عدّة قصص قصيرة تمكّن من استخلاص خيط رفيع في الموضوعة أو في الأسلوب أو في البلاغة؟ الخلاصة أن القصة القصيرة من حيث هي "جنس" لا يمكن أن يؤخذ تعريفها الحقيقي من علاقتها بمنطقها الداخلي وحسب. لا لأنها غيرُ مكتفية بنفسها – إذ لا ريب في استقلالها من الناحية الحكائية الصِّرف – بل لأنها ذاتُ طبيعة "تراكمية". هي مندرجة في مجموع تقيم بينها وبينه شبكةً من العلاقات المتبادلة. لذلك ستكون المجموعة شيئاً أدبياً خاصاً له وضع أصيل ينافس الرواية أو العمل المسرحي. وإخراج العمل ذاك يوافق مبدأ جارياً في العصر الوسيط (في **الأيام العشرة مثلاً**)، هو مبدأ "الإفريز"، أي أثر الكِفَاف والإطار، وكان يمكّن من وضع القصة القصيرة في سياق ويجعل المجموعة شبيهة بالرواية ذات الأدراج أو الرواية أمّ الأولاد القائمة على رصّ الحكايات (مثل **الشيطان الأعرج** (*Le diable boiteux*) أو **جيل بلاس** (*Gil Blas*) للوساج).

معايير تعريف القصة القصيرة موجودة، إلا أنها غير يقينية؛ فلنا أن نسمّيها "جنساً منفلتاً"، وأن نُسلّم بأن "الحدود غيرُ واضحة بين القصة القصيرة والحكاية" (عن إيتيامبل) وبأن النزوع شديدٌ إلى حسبانها شيئاً واحداً هي وحكاية مختصرة أخرى، هي الحكاية الخرافية.

2.4 الحكاية الخرافية(*)

محاولة تعريفها

جرت العادة على الجمع في تحليل واحد بين القصة القصيرة والحكاية الخرافية، من جهة أن تَينِكَ العبارتين الأدبيتين تقيمان بينهما علاقاتٍ قرابةٍ قوية، حتى لَتبدوان أحياناً شيئاً واحداً، كما توحي بذلك بعض عناوين (القصص القصيرة): **حكايات خرافية إلى نينون** (*Contes à Ninon*) لزولا، **حكايات دجاجة الأرض الخرافية** (*Contes de la bécasse*) لموباسان، **حكايات الاثنين الخرافية** (*Contes du lundi*) لدوديه. وعندما تحدّث ميريمي عن "فينوس إيل" استعمل بلا خلاف لفظيْ "الحكاية الخرافية" و "القصة القصيرة". ذلك الخلط الدلالي قديم: ففي العصر الوسيط كان النزوع شديداً إلى إطلاق لفظ "الحكاية الخرافية" على كل نمط من أنماط الحكاية، كما يبدو ذلك من قول كريتيان دو تروا (Chrétien de Troyes): "هذه حكاية غرال الخرافية" (**حكاية غرال الخرافية**(**) (*Le conte du graal*)، البيت 686) - ولو أردنا نحن الحديثَ عن ذلك الكتاب لسمّيناه رواية.

والتردّد بين الحكاية الخرافية والرواية من شأنه أن يرتفع بمعيار الاختصار. تتميّز الحكاية الخرافية من الرواية بكونها حكايةً

(*) "الحكاية الخرافية" جنس حكائي أدبي، كان في الأصل شفهياً (كحكايات **ألف ليلة وليلة**)؛ يتميّز من الرواية وغيرها بعدم التفاته إلى أن تكون الحوادث التي يحكيها مشابهة للواقع (المترجم).

(**) (*Perceval ou le conte du graal*) رواية لم تتم ألّفها كريتيان دو تروا نحو سنة 1181؛ وهي أول نص ورد فيه ذكر "الغرال"، وهو شيء أسطوري كان فرسان المائدة المستديرة يطلبونه. وفي القرن الثالثَ عشر شاع الاعتقاد أنه "الكأس المقدّسة" التي شرب بها المسيح في عشائه الأخير (المترجم).

قصيرة. لكن ذلك الفرق إنما يعزّز القربى بين الشكلين اللذين نريد تخصيصهما، الحكايةِ الخرافيةِ والقصةِ القصيرة. ذلك أن من شأنهما معاً أن تخضعا لقاعدة التركيز (موضوع وحيد، شخصيات قلائل) وقاعدة الحكي الصِّرف (حقيقي أو وهمي).

فعسى التطورُ التاريخي أن يخطو بنا شوطاً نحو التعريف. لفظ "الحكاية الخرافية" conte ينبغي مقارنته بلفظ compte، وهو وإياه في آنٍ مشترَكٌ لفظي ورَسِيلَة(*). ذلك أن الفعل conter "حكى" – وكان يُرسم في القديم compter أو comter – أصلُه من اللاتيني computare، عدّد، أحصى – أي دخائلَ الحكاية. ظهر ذلك اللفظ في العصر الوسيط (في القرن الثاني عشر)، وكان يدل أولاً على حكاية مستوحاة من الواقع تحكي "أموراً واقعة حقاً". لكن طبيعة الفعل الأدبي أنه نقل للعالم؛ لذلك يتضرّر قانونُ الأمانة في تصوير الواقع من عدد من المخالفات لأن ذلك اللفظ يطلَق على الخرافة المنظومة وعلى الأقوال المأثورة وأيضاً على أناشيد البطولة.

وفي نهاية عصر النهضة جَنَحَ نصيبُ الخيال في الحكاية الخرافية إلى الغلَبة على أساسها الواقعي؛ وقد تسمّح فيها **قاموسُ الأكاديمية** في القرن الثامن عشر إذ سمّاها "حكْياً، أو حكايةً لأيّةِ مغامرة كان، معيشةٍ أو وهمية، جادةٍ أو هازلة". هي المتن الحكائي إذاً كلُّه، لكن مع إضافة هذا الاحتراز: "المعتاد أنها [للمغامرات]

(*) "الرَّسِيلَة" مقابل doublet؛ أخذناه عن المعجم الموحّد لمصطلحات اللسانيات؛ وهو في المنهل: "صنو (أحد شيئين متماثلين)"؛ وفي قاموس اللسانيات: "مزاوج" (المترجم).

الوهمية والهازلة". سيكون لذلك التعريف شواهدُ جِلّة في مجموعات شهيرة ظهرت على ذلك العهد: **حكايات أمّي الإوزة الخرافية** (*Les contes de ma mère l'oye*) لشارل بيرو (Charles Perrault) (1697) و**حكايات الجنّيّات الخرافية** (*Les contes de fées*) لمدام دولنوا (Mme d'Aulnoye) (1696-1698) و**حكايات ألف ليلة وليلة الخرافية** (*Contes des mille et une nuits*) لأنطوان غالان[*] (Antoine Galland) (1704-1712).

منذئذٍ تخصص معنى الحكاية الخرافية، في المقصود الأدبي منها، بأنها "حكايةُ وقائعَ أو حوادثَ خيالية، غايتُها التسلية" (عن "روبير"). هذا، مع أن مجال تطبيقها، كما قدّمنا، قد تغيّر على مر العصور، وأن من مؤلفي القرن التاسعَ عشر مَن استبعد معيارَ مشابهة الواقع.

ولئن أُحصيت بضعُ سمات مميِّزة، طلبا للتنظيم، فعساها تكون هي الآتية:

- تميل إلى الخرافة أو الحلم، وتهجُر المواضعَ الواقعية أو المشابِهة للواقع؛
- تنتمي شخصياتها إلى طبقة الرمزي، مع ترك التخصيص الفردي؛
- أساسها شعبي، قد تأخذ مادتَها من التراث الشفهي والجماعي أو من الفولكلور؛

(*) **حكايات أمّي الإوزة الخرافية** لبيرو، كاتب فرنسي (1628-1703). و**حكايات الجنّيّات الخرافية** لمدام دولنوا، كاتبة فرنسية (1651-1705). و**حكايات ألف ليلة وليلة الخرافية** ترجمة بقلم أنطوان غالان، مستشرق فرنسي (1646-1715) (المترجم).

• من شأنها (في النظرية على الأقل) أن تكون أطول من القصة القصيرة؛ إلا أنها حكاية مختصَرة مثلُها؛

• تصدُر عن حكْي مباشر، مستوحىً من الشفهية: "يَعرض" القصةَ حاكٍ له صلاحيةُ الحكي؛

• تتضمن قصدا خُلقيا أو تربويا، تأتي العبارةُ عنه صريحةً أو ضمنية في الحكاية.

لئن كان في السمات المذكورة أصالةٌ فغيرُها أيضاً ينطلق على القصة القصيرة، فيزيد في التباسٍ سعى في جلائه ميشال تورني:

"بين غِلَظ القصة القصيرة وشفافية الخرافة تبدو الحكاية الخرافية – وأصلها شرقي شعبي معاً – وسطاً بين الغِلَظ والشفافية، كثافةً بين خضرةٍ وزرقةٍ يرى القارئ فيها رسومَ صورٍ لا يستطيع البتة إدراكَها كلِّها".

(Michel Tournier: "Barbe Bleue et le secret du conte," dans: *Le vol du vampire* (Paris: Mercure de France, 1981), p. 37).

تعريفٌ شعري لا علمي، يردّنا إلى حيرتنا. وأجود السبل إلى وصف واقع ذلك الشكل الأدبي إنما هو النظر في تجلياته، شأنَ كثير من الأمور.

أنماط الحكاية الخرافية

انقسام الحكاية الخرافية إلى "أنواع" خاصةٍ قديمٌ قائمٌ على إرادة التوضيح. من ذلك قولُ ديدرو:

"الحكاية الخرافية ثلاثة أضرب... قد تقول لي: هي أكثر من ذلك... أحسنت؛ إلا أنني أميّز الحكاية الخرافية على طريقة هوميروس وفيرجيليوس (Virgile, Publius Vergilius Maro) وتاسو وأسميها الحكاية الخرافية العجيبة. الطبيعة فيها مبالَغ فيها؛ الحقيقة فيها غير يقينية [...]. ثم الحكاية الخرافية الهازلة على طريقة لافونتين (La Fontaine) وجاك فيرجيي (Jacques Vergier) وأريوستو وأنطوان هاميلتون (Antoine Hamilton)، راويها ليس غرضُه محاكاةَ الطبيعة، ولا الحقيقةَ ولا الوهم: ينطلق في فضاءات خيالية [...]. وفي الختام الحكاية الخرافية التاريخية، كما تُكتب في القصص القصيرة، وأعلامها سكارون وسيرفانتيس وجان فرانسوا مارمونتيل(*) (Jean-François Marmontel)...".

(Diderot, *Les deux amis de Bourbonne*, 1770)

تجاوزتْ هذا التوزيعَ المردودَ التصنيفاتُ الحديثة، وترى بالجملة في الحكاية الخرافية أربعةَ أصناف:

• **الحكاية الخرافية الماجنة**: قد نضع في هذه المجموعة الفرعية حكاياتٍ مازحةً مضحكةً مستوحاةً من التراث الشعبي، قريبةً من الحكاية الخرافية المنظومة والحكاية الخرافية الحكمية، قد تتخذ شكل حكايات الحيوان الخرافية (نموذجها **رواية الثعلب** (*Le roman de Renart*)، أو تحكي قصصاً بذيئة داعرة، أو مغامرات

(*) فيرجيليوس شاعر لاتيني (70–19 ق.م.). وفيرجيي شاعر فرنسي (1657–1720). وهاميلتون كاتب اسكتلندي ناطق بالفرنسية (1646–1720). ومارمونتيل كاتب وشاعر ومؤرخ فرنسي 1723)–1799) (المترجم).

فيها هزل أو هجاء، وذلك دائماً ببساطة شديدة. ومن أجود ممثليها بوكاتشيو (**الأيام العشرة**) ولافونتين (**الحكايات الخرافية** *Con-tes*). ويبدو اليوم أن تلك القريحة جفّت وعادت إلى الظهور مع شَبهٍ بالمحاكاة الساخرة في **الحكايات الخرافية الطريفة** (*Contes drolatiques*) لبلزاك.

• **الحكاية الخرافة العجيبة (أو "حكاية الجِنّيّات الخرافية"):** هي أيضاً أصلُها أدبُ العصر الوسيط ("الفواتح الغنائية" لماري دو فرانس) وتجري على بضعة قوانين بسيطة، منها: تسليمٌ بالخارق (بفضل المفتاح السحري المعروف: "كان في ما كان، في قديم الزمان...")، وتواضُعٌ على ترك الضبط (يُحذف منها كل تعيين دقيق أو واقعي)، والجريُ على طرق معلومة في الحكي وفي الموضوعة، والقدراتُ الخارقة للطبيعة (أشياء سحرية، وشخصيات خرافية)، والنزعةُ التربوية الواضحة (غاية النهايات السعيدة تأكيدُ انتصار قُوى الخير، والنظام والأخلاق). وعلى حدود حكاية الجنّيات الخرافية تجد أجناساً تأخذ عنها أحياناً بضعَ سمات (أو العكس) من غير أن تكون هي إيّاها تماماً: الحكاية الخرافية الأسطورية (هيسيودس)، الحكاية الخرافية الشرقية (**ألف ليلة وليلة**)، الحكاية الخرافية النصرانية (الفواتح الغنائية أو المعجزات)، الحكاية الخرافية الباروكية وغير ذلك. ولا تكاد اليوم تتجلّى إلا في حكايات الأطفال الخرافية (جول سوبيرفيال (Jules Supervielle) ومارسيل إيمي (Marcel Aymé) وجاك بريفير (Jacques Prévert) وميشال تورني...)(*)؛

(*) هيسيودس (Hésiode, Ἡσίοδος) شاعر يوناني (من أهل القرن الثامن=

• **الحكاية الخرافية الفلسفية**: يمكن تعيين نشأة هذا الجنس الفرعي في القرن الثامن عشر؛ مُنيتُه أن يصبّ في تخييل مختصَرٍ محتوىً ناقداً بانياً. كان فولتير أشهر أعلامه ("ميكروميغاس" (Micromégas، "زاديغ" (Zadig)، "كنديد" (Candide)) فأمدّنا بقائمة ضمنية بقواعد الجنس: استعمال الخرافة (وسِمَتُها الخارقُ والعجيب)، وبُعد المحاكاة الساخرة (تحاكَى قواعدُ كتابة القصص ومصادرُ إلهامها، فتُخرق أو تُفضح)، والعبرة الفلسفية (تروم الحكاية الخرافية الفلسفية فرضَ رأي بعينه، والاحتجاجَ لقضية أو عليها)؛

• **الحكاية الخرافية العجائبية**: رأى بعضهم هذا الشكلَ قريباً من الحكاية الخرافية العجيبة ("التمييز المعتاد بين العجائبي والعجيب أراه اصطناعياً متكلّفاً")[7]، إلا أن النقد الحديث استطاع أن يبيّن الفروق وينص أيضاً على بضع مقابلات. يُعرَف "العجائبي" (الذي يتجاوز حدود الحكاية الخرافية الصِّرف) باستعمال الخوف محرّكاً جوهرياً للحكي، وبتدخل الخارق للطبيعة تدخلاً لا علة له، ويكون أدهش متى حدث ذلك في عالم واقعي، مشابهٍ للواقع، وبالأهمية البالغة للأَزِمَةِ التردّد، تردّدِ الشخصية أولاً، وتردّدِ القارئ أيضاً، وببلاغة خاصة (استعراض من الحاكي، وانقطاعات في التسلسل الزماني، واستعمال "آثار الإيهام بالواقع" والوصف)، وبنهاية غير سعيدة.

= ق.م.). وجول سوبيرفيال شاعر وكاتب فرنسي أوروغوايي (1884–1960). ومارسيل إيمي كاتب مسرحي وقصاص فرنسي (1902–1967). وجاك بريفير شاعر فرنسي (1900–1977) (المترجم).

(7) Marcel Brion, *Le magazine littéraire*, no. 66.

3.4 الحكايات المختصرة الأخرى

كانت أو ما زالت بإزاء القصة القصيرة والحكاية الخرافية أشكالٌ حكائية مختصَرةٌ أخرى كالخرافة والخرافة المنظومة.

الخرافة

لفظ fable "الخرافة" ورد كثيراً في حديثنا عن الجنس الحكائي. ولا غَرْوَ، فأصله اللفظ اللاتيني fabula ومعناه "الحكاية". وأول معاني الخرافة راجعٌ إلى ذلك الأصل، وهو المحتوى الحكائي وحسب. وفي العصر الوسيط التبس بلفظ fabliau "الخرافة المنظومة" وأُطلق أيضاً على حكايات الأساطير.

وعندما أخذت الخرافة نماذجَها من العصر القديم (إيسوبوس (Esope) وفيدر) تخصّصت فلم تدلّ، في العصر الكلاسيكي، إلا على الحكاية الخيالية التي يُقصد منها تمثيلُ عِبرة. فصارت عندئذٍ "جنساً" ذا مواضعات تستلزم بضعةَ قوانين: أن تكون قصيرة، وتستعملَ شخصياتٍ قد تكون حيواناتٍ لها قيمةٌ رمزية، وتقومَ على حكْي (هو الحكاية الخرافية الحكمية)، يهيّئ عِبرة (عِظَة خلقية)، ويكون ذلك كله في الأغلب منظوماً. ولا يخفى أن أشهر أعلامها لافونتين، ويتلوه أنطوان هودار دو لاموت (Antoine Houdar de La Motte) وفينيلون وجان-بيار كلاري دو فلوريان(*) (-Jean

(*) إيسوبوس (Esope, Aἴσωπος) كاتب يوناني (620-564 ق.م.)، يعزى إليه اختراع الحكاية الخرافية الأدبية. وهودار دو لاموت كاتب مسرحي فرنسي (1672-=

Pierre Claris de Florian). وفي الاستعمال الدارج، في ما سوى المقصود التقني، يطلَق ذلك اللفظ على الحكاية الوهمية، بل الكاذبة.

الخرافة المنظومة

هذا الجنس وثيق الصلة بزمانه (القرن الثالثَ عشر)، ويكون نظماً كالخرافة (واسمه مشتق من اسمها). وينطلق على حكايات مختصَرة في أبيات ذوات ثمانية مقاطع، مجهولةِ المؤلّفين، مصدرُ إلهامها الحياةُ اليومية أو الفولكلورُ الشعبي. الحبكة فيه موجزة، مع شيء غيرِ قليل من قلة الحياء وقلة الأدب، مرتكزةٌ على شخصيات نمطية (الزوج القَرنان، الزوجة الخؤون، القس المنافق، الفلاح البليد)، غايتها الهجاء أو التربية. ولعل أشكالًا أخرى (منها الحكاية الخرافية) أعْدَتها الخرافةُ المنظومة قبل أن تنطفئ جِذوتُها في شكلها المعروف قبل عصر النهضة.

هذا، وكان لفظ fabliau "الخرافة المنظومة"، منذ العصر الوسيط، مزاحَماً في الاستعمال بألفاظ تطلَق على أشكال مختصَرة أخرى: الفاتحة الغنائية (والمفروض أن موضوعها أنبل) والقول المأثور والاستهزاء والعِبرة exemplum (حكاية تتمخض عن عِظة خلقية) والأعاجيب mirabilium (حكاية وقائع خارقة للطبيعة) والخرافة، كما لا يخفى؛ فهذا حقل معجمي ينمّ على السواء عن حيوية الأشكال الحكائية وعن هشاشة التصنيفات الجنسية.

= 1731). وفلوريان كاتب مسرحي وروائي وشاعر فرنسي (1755-1794) (المترجم).

قد نضيف إلى تلك القائمة بالإنتاجات الأدبية التي تستعمل الصيغة الحكائية أشكالًا أخرى يختلف تمثيلُها في الأدب: الرحلة، والحولية التاريخية، والمثل الديني، والنكتة، والمذكرات. تلك العبارات المختلفة تخرج أحياناً من المجال الأدبي حقاً أو لا تكون سوى حالاتٍ خاصةٍ من "أجناسٍ" أوسعَ تَقدّم وصفُها. ولا حاجة إلى تعدادها من جديد؛ فلنختم بالتذكير ببضعة أمور في الجنس الحكائي بالجملة:

• الفعل الحكائي نَسخٌ لحوادث، نقلٌ لها إلى سامع/ قارئ بواسطة حكاية؛

• لا وجاهة هنا لمعيار الصدق: قد تحكي الحكاية، بحسب الأحوال، حوادثَ حقيقية أو مختَرَعة. وقد تكون أيضاً بلا خلاف في طبقة عالية أو سافلة؛

• لا قيمة لمعيار الشكل: قد تُكتب الحكاية نثراً أو شعراً. لكن النثر، منذ العصر الكلاسيكي، بات شيئاً فشيئا صيغةَ الحكي المفضلة، ولا سيّما في الرواية؛

• ينبني فرق مهم على الحجم، عليه تقوم المقابلة بين الحكايات الطويلة (الملحمة والرواية) والحكايات المختصرة (القصةِ القصيرة والحكايةِ الخرافية والخرافةِ الشعبية)؛

• جنحَ جنسٌ فرعي، على طول التاريخ الأدبي، إلى الغلبة على غيره من بني عمومته، وهو الرواية، إذ صارت اليوم شكلاً مهيمناً قادراً على استيعاب أنواع الحكي كافة.

الرواية "تأكل لحم إخوانها" (كما قالت فيرجينيا وولف)؛ وذلك، عند بعضهم، ليس معناه أنها بلغت أوجَ مجدها، بل هو علامة انحطاط في الذوق:

"الروايةُ قمّةُ الجفاء وغِلَظِ الطبع - سيرى الناس يوماً ذلك. الرواية جنس أدبي مناسب لأوسع طبقات القراء وأكثرها سذاجة".

(Paul Valéry, *Oeuvres*, II, Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, [s. d.]), pp. 1146, 1232).

لكن تلك مسألة خارجة عن غرض هذا الكتاب.

الفصل الرابع

الشعر والجنس الغنائي

1. جنس متذبذب

لا مناص لنا من التسليم، وإن كان فيه إخلاف للرجاء، بأن الشعر، في أصول النظرية الأدبية، ليس بجنس. فمقالة أرسطو في الشعر، وعنها ينبغي أن يصدر كل نظر في الشعر، ليس فيها وصف مفصّل لشكل أصيل من شأنه أن يكون، بإزاء الحكي أو المسرح، هو "الشعر" بمعناه الحديث. وتلك الصعوبة تصدق أيضاً على ثلاثة معايير من شأنها أن تعرّف الجماليات الشعرية الغنائية: استعمال البيت، ومنزلة الذاتية، والعلاقة بالتخييل.

1.1 معيار البيت

الفنون الأدبية ("الشعرية"، كما قال المنظّر اليوناني) "كلها، بالجملة، محاكَيات" (1447a). وفي تلك المحاكاة العامة تقوم فروق عدة متصلة، كما قدمنا، بالمواضيع المحاكاة (عالية أو سافلة)، وبصيغ المحاكاة (مباشرة أو غير مباشرة، أي حكائية أو مسرحية)، وبالوسائل المجنّدة للمحاكاة (النثر أو الشعر). وذلك الفرق الأخير - والواقع أنه الأول في خطاب أرسطو - يطابق ما

قد نسمّيه سمةً شكلية، من شأنها أن تُتخذ معياراً للجمع في سبيل تعيين جنس "شعري". مع هذا الاحتراز، أن كتاب أرسطو إنما فصّل الكلام في المعيارين الآخرين ("المواضيع" و"الصيغ") ولم يُنعم النظر في المقابلة الشكلية بين النظم والنثر.

وذلك الإهمال النسبي لخصوصيةٍ نميل اليوم إلى عدِّها جوهريةً مردُّه إلى أنها في عين القدماء ليست سِمةً وجيهة في التصنيف. ذلك أن الصيغتين الأدبيتين الكبيرتين (المسرحية والحكائية) تأتي العبارة عنهما بلا خلاف في النثر وفي الشعر. بل أجود منه أن تقول: من ندرة الشكل النثري في العصر القديم يكاد يصحّ الجزم بأن كلَّ شكل أدبي عند القدماء "شعريٌّ". ذاك ما تشهد عليه في الجنس المسرحي المأساةُ الشعرية، وفي الجنس الحكائي الديثرامبوس أو الملحمة. يبدو إذاً أن الفصل بين الأجناس - إن صحت نسبة ذلك التطلّع إلى كتاب الشعر - يتجاوز مبدأ الكتابة ويقوم على غيره من مبادئ التصنيف، كصيغة فعل القول (بضمير المتكلّم أو الغائب) أو درجة "نبل" النموذج.

في تلك الحيثية يتضح المعنى الأول للفظ poétique "الشعر"، "الشعريات" (وهو نعت واسم)، لأن النظر في أصله يقضي على كل محاولة لإفراد "جنس شعري" من النماذج القديمة. فاسم "الشعر" الذي اختاره أرسطو عنواناً لكتابه (وقد لا يكون سوى رؤوس أقلام) قد نفعه في الدلالة بالجملة على نظرية الأجناس الأدبية ونظرية الخطاب. وصَفَ استهلالُ الكتاب الغرَضَ المقصود باستعمال الرِّدف art poétique "صناعةِ الشعر":

"سيكون كلامنا في صناعةِ الشعر نفسها وفي أنواعها، وفي الأثر الخاص بكل واحد منها، وفي الطريقة التي ينبغي سلوكُها في ترتيب القصص إذا صحّت الرغبة في أن يكون التأليف جيداً".

(Aristote, *Poétique*, 1447a).

أما الشعريّات فبخلاف النقد (الذي يُعنى بالمعنى وبالقيمة) والبلاغةِ (التي تدرس قوانين العبارة) تتناول الإبداع في كل أشكاله. ولفظها مشتق من الفعل (poïein) ποιειν، ومعناه باليوناني "صنع"، "بنى"، "أبدع"، "أنتج"، ومنه اشتُقت المجموعة المعجمية poiësis (شعر)، poiëtikos (شعري)، poiëma (قصيدة)، poiëtës (شاعر).

أما لفظ poésie "الشعر" فقد جنحَ منذ وقت مبكّر إلى التخصّص بمقصود أدبي، إلا أنه قد ينطلق أيضاً على كل نمط من الصناعة أو البناء العيني (بناء السفن مثلاً) أو المجرد (كالاستدلال). وكيفما كان فقد جرت العادة على استعماله مقروناً بنعت يمكّن من تخصيص نوعه؛ فيقال في مجال الأدب: الشعر المأساوي، والشعر الملحمي، والشعر الديثورامبي وغير ذلك.

يبدو أن أرسطو - وأفلاطون الذي كمّله هو في تلك المسألة - قد "حصر حصراً قبلياً ضمنياً مجالَ الأدب في المجال الخاص بالأدب التمثيلي: الشعر = المحاكاة"، كما قال جينيت[1].

---

(1) Gérard Genette: "Frontières du récit," dans: *Figures*, II ([s. l.]: [s. n.], [s. d.]), p. 61.

وفي قلب الشعر وقع التمييز بين ثلاثة أجناس مُحاكية: المأساة والملحمة والملهاة، وما من شيء يدل على كتابة خاصة قائمة على استعمال البيت. لقد نفى أرسطو نفياً واضحاً وجاهةَ معيار البيت(*):

"نعم، ليس في وسعنا الإشارةُ باسم مشترك إلى المُحاكَيات التي قد تأتي في أبيات ثلاثية، أو أبياتٍ تُناوب الخماسي والسداسي، أو أبياتٍ غيرِها من جنسها".

(Aristote, *Poétique*, 1447b).

ثم شرح لنا المنظّر أن هوميروس وأنبادقليس (Empédocle) استعمل كلاهما البيت إلا أن أحدهما (الأول) يسمى حقاً شاعراً، بيد أن الآخر (الثاني) سيسمى "طبيعياً"، لكن لا بالنظر إلى شكل كتابتهما، بل لأسباب أخرى. وبُعيد ذلك أتى في نصه بالاحتراز نفسه عند الحديث عن هيرودوتس (Hérodote)، وذكّر ببطلان المعيار الشكلي وبوجاهة موضوع العمل ودرجة محاكاته:

"الفرق بين المؤرخ والشاعر ليس في أن أحدهما يعبّر عن

(*) أرسطوطاليس، فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن البدوي، ص 86-87: "أما بعضها [أي الصناعات التي تحاكي] فبالكلام المنثور الساذج أكثر، أو بالأوزان [...] التي هي بلا تسمية <إلى الآن>. وذلك أنه ليس لنا أن نسمي بهاذا تشارك حكايات وتشبيهات شاعر مثل [...]، ولا أيضاً إن جعل الإنسان تشبيهه وحكايته بالأوزان الثلاثية، أو هو هذه التي يقال لها إلغايا، أو شيء من هذه الأخر التي تجعل تشبيهه وحكايته لها على هذا النحو ". وفيه: "ألغاز"؛ وصوابه "إلغايا"، عن نشرة عياد (ص 31)، وهو تعريب ελεγεíον، وهو لفظ متصل بلفظ ελεγος، élégie: "مرثية؛ لذلك خُيّل إلى الجمهور أن هناك ارتباطاً بين الوزن الإيليجي وبين شعر المراثي، وهو غير صحيح" (المصدر المذكور، ص 6، ح 1) (المترجم).

نفسه نظماً والآخرَ نثراً (ولو نُظِمتْ أعمالُ هيرودوتس لما انفكّت عن كونها تاريخاً منظوماً كما كان منثوراً)؛ بل الفرق في أن أحدهما يقول ما وقع، والآخرَ ما قد يُتوقع" (المصدر نفسه).

والاعتراف بالشعر الذي عبّر عنه ذلك النص (بخلاف الحكم السلبي الذي عبّر عنه الشيخ أفلاطون في الكتاب الثالث من "الجمهورية"، إذ نفى الشاعرَ من المدينة بدعوى أنه يصوّر الواقع تصويراً مزيفاً) لا ينبغي أن يُعفيَنا من ذكر ما هو جوهري في موضوعنا: أن الشعر لا يبدو أنه يستحق، بالنظر إلى شكله، أن يكون جنساً مستقلاً. ومتى تسلّل إلى الصيغ المعروفة التي هي الملحمة والمأساة والديثرامبوس فقدَ بذلك الالتحاق كلَّ أصالة. ولكن متى جاءت العبارة عنه في غير تلك الأجناس خرج من الحكائي وانتفى، كالتاريخ، من مجال "الشعريّات". وذاك ما سماه جينيت "غياباً صارخاً" في كتاب أرسطو:

"المرادُ أمر خطر هو الشعر الغنائي والهجائي والتربوي، أي فنداروس (Pindare) وألقايوس وسافو (Sapho) وأرخيلوقس (Archiloque) وهسيودس - وإنما أولئك بعضٌ ممن كان يعرفهم يونانيٌّ من القرن الخامس أو الرابع"(*).

(Genette: "Frontières du récit," dans: *Figures*, II, p. 61).

(*) فنداروس (Pindare, Πίνδαρος) شاعر غنائي يوناني (518-438 ق.م.). وألقايوس (Alcée de Mytilène (Alcée de Lesbos) Ἀλκαῖος) شاعر يوناني قديم (630-580 ق.م.). وسافو (Sapho, Sapphô, Σαπφώ) شاعرة يونانية (عاصرت سولون، أحد الحكماء السبعة). وأرخيلوقس (Archiloque, Ἀρχίλοχος) شاعر يوناني (680-645 ق.م.) (المترجم).

يخرج من ذلك نتيجتان اثنتان: "الثلاثية" الأرسطية إنما هي ثنائية؛ والنظم ليس دليلاً قاطعاً على الانتساب إلى جنس بعينه.

2.1 معيار الذاتية

ستتخذ طريقة إعادة إدراج الشعر في تصميم نظرية في الأجناس سبيلًا آخر غيرَ السبيلَيْن اللذين سلكهما أرسطو. بما أن معيار الوزن ليس - عند القدماء وحسب - وجيهاً حقاً، وأن العلاقة بالمحاكاة تُبطل إمكانَ إفرادِ شكلٍ أصيل (لأن كل إبداع محاكاة)، ففي مقابلة ذلك القانون الأخير سيقوم "حزب ثالث" (كما قال جينيت) تتحد فيه "جميع أضرب القصائد غير المُحاكية"[2].

سينشأ على التدريج قبالةَ عالم المحاكاة عالمُ البوح والإفضاء. في مقابلة عرضِ العالَم عرضاً موضوعياً في شكله المَحكي (الحكاية) أو الحواري (المسرح) سيقوم حديثُ شخصيةٍ عن الانطباعات التي يُحدثها العالم؛ استكشافٌ حميمي للعواطف، تأتي العبارة عنه من خلال صوت يُرى تلقائياً، هو الغناء. اتخذ الشاعر نفسَه موضوعاً، فترك مجالَ محاكاة الواقع إلى مجال الاستبطان الفردي. هذا النزوع الأدبي الذي يرفض اتخاذَ العالم نموذجاً، ولا يبالي بتوقّعات السامعين، ويبدو أنه يترجم، من دون التحكّم في ما يفعل، عن باطن المبدع وينقل كلاماً يوجّهه إلى نفسه، يطابق ما سوف يسمّى "النزعة الغنائية".

منذئذٍ ستتزكّى عادة إدراج ذلك الشكل في أنموذج جمالي

---

(2) Gérard Genette, *Introduction à l'architexte* (Paris: ed. du Seuil, 1979), p. 112.

ذي ثلاثة مداخل، ذكّر ستيفن ديدالوس (Stephen Dedalus)، بطل جويس (Joyce)، بخصائصه:

"الشكل الغنائي، ويعرض الفنان فيه صورتَه في علاقة مباشرة مع نفسه؛ والشكل الملحمي، ويعرض فيه صورته في علاقة غير مباشرة بين نفسه والآخرين؛ والشكل المسرحي، ويعرض فيه صورته في علاقة مباشرة مع الآخرين".

(J. Joyce, *Portrait de l'artiste* ([s. l.]: [s. n.], 1913)).

إنما ردّد ذلك الروائي الإيرلندي تصنيفاً نشأ في العصر الكلاسيكي، وصاغه صياغةً نظرية شليغل (Schlegel) أو هيغل، وسيحضر في القرن العشرين حضوراً أدّى إلى نشأة تراثٍ أهمُّ مزاياه استجابتُه لوَلوعٍ حقيقي بالانسجام الثلاثي.

وقد رُفعت دعوةٌ على ذلك التصنيف لإخلاله بالأمانة لأرسطو (من جينيت مثلاً)، ولإخلاله بالوجَاهة أيضاً، لأن الأخذ بمعيار الذاتية في تصنيف الأعمال يوجب أن تدخل في تلك الزمرة التي يعيّنها "اللفظ"، أعني البوحَ الغنائي، جميعُ الأعمال التي يكون فيها نصيبُ الذاتية كبيراً، كالاعترافات واليوميات والمذكّرات وحكاياتِ الطفولة وغيرها. وتلك أعمالٌ من قبيل السيرة الذاتية، معظمُها نثر (بل تلك إحدى القواعد التي سطّرها فيليب لوجون في "ميثاق السيرة الذاتية")، يصعب عليها، في التصنيفات الحديثة، أن تطمع في منزلة لها في صنف "الشعر".

3.1 معيار اللا-تخييل

الطريقة الأخرى - وصِلتُها وثيقة بالطريقة الأولى - في تعريف العمل الغنائي (والشعري) حسبانُ رفضه الظاهر للتخييل. ذلك أن الشاعر، كما يتخيّلونه في هذا الجنس، لئن اتخذ ذاتيتَه الخاصة مصدراً لإلهامه فلأنه يهجر، بفعله ذاك، سبلَ الخيال. هذا التمييز، إذ يُدرِج العلاقةَ بالمحاكاة، يقابل

"[...] من جهةٍ خطاباً ينبغي أن يُقرأ في مرتبةِ حرفيّتِه بصفته متواردةً محضاً صوتيةً خطيةً دلالية، ومن جهة أخرى خطاباً تمثيلياً "محاكياً" يستحضر عالمَ التجربة".

(Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Points (Paris: ed. du Seuil, 1972), p. 198).

ثنائية واضحة كانت منطلقاً لتحليلات كيت همبورغر التي قدمنا ذكرها (في الفصل الأول).

ولا حاجة إلى إطالة التفكير النظري؛ فلنذكّر ببضعة ثوابت أولية، ستكون لنا عودة إلى بعضها:

• الجنس الشعري لا يتمتّع، في النصوص الأصول، بوضع خاص يؤهله لمساواة الجنسين الحكائي والمسرحي؛

• طريقة إضفاء كثافة "جنسية" على الشعر جاءت بواسطة مفهوم "النزعة الغنائية"، وهي سِمة لإحدى صيغ فعل القول (يعبر

الشاعر أصالة عن نفسه)، ولموضوعة بعينها (يعبّر عن عواطفه الشخصية)، ولتداول بعينه (تُحمل رسالتُه على أنها بوح وإسرار)؛

• المعايير الشكلية، ولا سيّما معيار النظم، لا تجدي شيئاً، في الأصل وحسب، في تعريف "الجنس الشعري"؛

• معيارا الذاتية واللا-تخييل يساعدان على مقاربةِ ماهيةِ كتابةٍ شعرية، إلا أنهما لا يفيان وفاء قاطعا بإقامة صنف منسجم.

تنجلي التحليلات المتقدّمة عمّا في المشروع الذي يروم تعيين "الجنس الشعري" من ريبة وتعقيد، لكن لن تحول دون اعترافنا بأن الشعر يحتلّ في أنموذج "الأجناس الأدبية الكبرى" الحالي منزلةً معادِلةً للشكلين الآخرين المذكورين، المسرح والرواية. يبدو إذاً أن الجنس "الشعري" - ويسمى أيضاً جنساً غنائياً، وهو تذبذب سيأتي توضيحه - صالحٌ لأن يكون موضوع وصف نمطي يأخذ تِباعاً في الحسبان طبيعتَه العميقة (أي ماهيته) ومجالَ تطبيقه (أي أشكاله) وامتداداته (أي المجالات المجاورة).

2. ماهية الشعر

1.2 مساعٍ في سبيل التعريف

إذا نظرنا في القواميس وجدنا أن لفظ "الشعر" فيها ينطلق على واقعين يتصل أحدهما وحده بحديثنا. ففي "ليتري":

"شعر: **1**. فن صناعة أعمال منظومة. **2**. يقال على مختلِف أنماط القصائد وعلى مختلِف المواد المتناوَلة في أبيات. **3**. صفات تُنعت بها الأبيات الجياد، ومن شأنها أيضاً أن توجد في غير الأبيات.

4. يقال على كل ما هو عالٍ، مؤثّر، في عمل فني، وفي طبع شخص أو جماله، وأيضاً على إنتاج طبيعي".

تلك التعاريف لا يلائم بعضها بعضاً، إلا أنها تمكّن من استخلاص شيئين يدلّ عليهما اللفظ:

- تقنية (فن، صناعة) ونتيجةُ تلك التقنية (أنماط القصائد)؛
- صفة جمالية: "الأبيات الجياد" أو ما هو "عالٍ"، "مؤثّر".

الأولى وحدها من تينك السمتين تمكّن حقاً من تمييز جنس بعينه؛ ذلك أن الأخرى يبدو أنها قد تنطلق على عبارات مختلفة، فنية وغير فنية، فتكون على ذلك من قبيل التقدير الذاتي، وذاك ما عرّفه قاموس حديث (هو "روبير") كما يلي:

"خاصةٌ يعزوها الإنسان إلى بعض الأشياء أو بعض الكائنات، في بعض المناسبات، توقظُ في نفسه الحالةَ الشعرية".

بهذا المقصود يمكن أن تُعدَّ أمورٌ كثيرة طافحةً شعراً: لفظٌ أو عاطفةٌ أو منظرٌ أو لوحةٌ أو موسيقى، وكلُّ شيء يحدّث النفس أو القلب، لإحداث "حالة عاطفية خاصة" (في الموضع نفسه).

هذا التعميم لاسم "الشعر" ولنعت "الشعري" على أشياء مختلفة متعيّنة بدرجة من "النبل"، من "المجد"، لا يجدي شيئاً في تعريف الجنس، إلا أنه يعزّز معيار الدرجة الذي ارتضاه أرسطو، ويقابل في العمل درجة عليا ودرجة سفلى.

فإذا أردتَ التعمّق في أول عناصر التعريف الذي أورده "ليتري" فلك أن تكمله بضوابط تأخذها عن من تلاه:

"شعر: فنٌّ من فنون اللغة، مقترنٌ في المعتاد بالنظم، غايتُه العبارةُ عن شيء أو إيقاظُ معناه بواسطة تأليفاتٍ كلامية للإيقاع والانسجامِ والصورةِ فيها من الأهمية ما للمحتوى المعقول نفسِه وأحياناً أكثَرُ".

بذلك تقيس الجرأة والتقدّم: لم يزل النظم يؤخذ معياراً أصلاً، إلا أن طرائق أخرى في الكتابة قد تجنّدت (في قوله: "تأليفات كلامية") وذُكرت أولوياتٌ جديدة ذاتُ طبيعة أسلوبية أو لسانية.

2.2 المكوّنات التقليدية

لا تُمكّن تلك التعاريف حقاً من تعيين الشعر تعييناً مطلقاً في كلّيته وفي تنوّعه، إلا أنها توجّه نظرتنا في الأجناس إلى استخلاص بضع سمات جمالية. نذكر منها أربعاً.

البيت

العنصر الذي يمكّن أيَّ واحد من تعرّف الشكل الشعري من أول وهلة هو من غير شك بنيتُه المنظومة. لقد بات استعمال البيت الشعري وسيلةَ تعيينٍ أوّلية، ويستلزم تنظيماً على مستويين: مستوى الوزن، أي طول البيت، ومستوى الإيقاع، أي نظام الأصوات واستعمال القافية.

وليس غرضنا هنا تفصيلَ الكلام في النظم، سواء بدراسته في

مظهره التاريخي (أي أصول البيت) أو في مظهره التصنيفي (أي تقنين الوزن والقافية والإيقاع). بل علينا أن نرى في البيت وفي قوانين العَروض قيداً للإبداع من شأنه أن يشحذ القريحة.

الصورة

الشعر، كغيره من الأشكال الأدبية الأخرى، فنٌّ محاكٍ خصوصيتُه تمثيلُ الواقع بطرق مائلة من خلال صور أهمُّها التشبيهات والاستعارات والكنايات. وقبل شعر "الرؤى" الذي ظهر على وجه التقريب مع آرثر رامبو (Arthur Rimbaud) (قال: "أنا خبير في صناعة إظهار الأشباح") وبلورتِه السوريالية (قال فيردي في "شمال -جنوب": "الصورة إبداع ذهني محض")، يصحّ لنا أن نعدّ القياس (مع تفاوت جرأته) من الوسائل الجوهرية لتحويل لغة عادية (قوامها التعيين) إلى لغة شعرية (تغتني بالتلميح). ومقولةُ هوراسيوس (ut pictura poesis) "الشعر كالرسم" تذكيرٌ بأن مهمة هذا الفن المحاكاةُ، إلا أنها لا تفي بالعبارة عن "المغايرات" التي تنتجها اللغة الشعرية، ولا سيّما من خلال الصورة. هذا، وقد ذكّر أرسطو، في الفصل الحادي والثلاثين من الشعر، بمزايا الاستعارة وصور القياس.

العَروض

كثيراً ما ينصّ الخطاب المتناول للشعر على علاقات القرابة بينه وبين الموسيقى. يُرى ذلك التوجّه الموسيقي في أصل الفعل الشعري نفسه، ويتجسّد في أورفيوس (Orphée)، صورةِ الشاعر الأسطوري التراقي، الذي كان غناؤه المصحوب برنّات القيثارة

قادراً على أن يسحر الكون كله(*). ودأبَ العصرُ الوسيط وعصرُ النهضة على نسبة مجالات مشتركة إلى الشعر والموسيقى، لأن البيت لم يُصنع إلا ليلقى، لينشَد، مصحوباً بإيقاع، كما يطلب ذلك رونسار(**):

"لأن الشعر الذي لا تصحبه مَعازف، أو لا تصحبه رقّةُ صوتٍ أو أصواتٍ عدة، لا متعة فيه البتة، شأنَ المَعازف التي لا يبعث فيها الحياةَ لحنُ صوت جميل".

Pierre de Ronsard, *Abrégé de l'art poétique français* ([s. l.]: [s. n.],1565).

لن تكون الصلة بالموسيقى دائماً مطلباً صريحاً. ذلك أن الرومنسية والعصور التي تلتها نادت على الخصوص بموسيقية القصيدة، وتتحصل بآثار إيقاعية وصوتية. ونصيحة فيرلين (Verlaine) في صدر تأليفه فن الشعر (*Art poétique*) وقع التسليم بها بصفتها قانوناً من قوانين الجنس: "الموسيقى قبل أي شيء". وستظلّ قاعدةُ الموسيقية، إلا في التجارب الطليعية، من قواعد اللغة الشعرية التي لا يكاد يجادل فيها أحد.

(*) أورفيوس (Orphée, Ὀρφεύς) أحد أبطال الأساطير اليونانية الهندية؛ والتراقي نسبة إلى تراقة (Thrace, Θρᾴκη)، ناحية في شبه جزيرة البلقان، تقع اليوم بين بلغاريا واليونان وتركيا (المترجم).

(**) بيار دو رونسار أهم شعراء فرنسا في القرن السادس عشر (1524-1585) (المترجم).

على اللغة العادية أن تنقل رسالة لغاية التواصل؛ أما النص الشعري فغايته في نفسه. وذاك معنى حديث جاكوبسون، في تحليله للتواصل الإنساني، عن "الوظيفة الشعرية" للدلالة على النصيب المرتكز على الرسالة نفسها[3]. يختلفُ الشعر عن غيره من العبارات اللسانية في أن "نصيب" الوظيفة الشعرية فيه أكبر. وهي في المقام الأول اشتغالٌ على اللغة؛ هي زخرفٌ مجّانيّ يحرّف عن الكلام المشترك، عن الخط المستقيم، عن المسار المطّرد.

فإذا شبّهتَ كما شبّه ماليرب النثرَ بالمشي شبّهتَ الشعر بالرقص، كما يحلو لفاليري التذكيرُ بذلك[*]:

"أجل، المشي باختصار نشاطٌ رتيب لا يكاد يكمُل؛ أما الرقص، ذاك الشكلُ الجديد في الفعل، فيُسعف بما لا يحصى من الإبداعات والتقليبات والأشكال. المشي، كالنثر، يروم شيئاً بعينه. هو فعلٌ وِجهتُه شيءٌ غايتُنا الوصولُ إليه. أما الرقص فشيء آخر. لا وجهة له".

(Paul Valéry: "Poésie et pensée abstraite," dans: *Oeuvres*, I, Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, [s. d.]), p. 1330).

---

(3) Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale* (Paris: ed. de Minuit, 1963).

(*) فرنسوا دو ماليرب (François de Malherbe) شاعر فرنسي (1555–1628) (المترجم).

عودة الشعر إلى نفسه، "ذاتية الغاية" تلك (الشعر غاية نفسه) تضفي عليه صفة الكمال المجاني، ومركزُها شكلُه، كما قال أيضاً فاليري:

"القصيدة لا تموت لأنها عاشت: قدَرُها أن تنبعث من رمادها فتعود باستمرار كما كانت قُبيل ذلك. يتعرّف الشعر بهذه الخاصة، أنه يجنح إلى أن يصوّر نفسه في شكله: يحثنا على إعادة بنائه كما هو. تلك خاصةٌ رائعة متميزة مما عداها" (المصدر نفسه).

ولا يخفى أن مالارمي (Mallarmé) - وكان فاليري من المعجبين به الشارحين له - كان يحلم بلغة أصلية تخلّصت من الضرورات العملية فصلَحت للاستعمال الشعري ببكارة مطلقة. فهيّأ بذلك كل خروق الشعر الحديث الباحث عن شكل متألّق يجاهر بتحرّره من ضرورة المعنى. ولسارتر تحليلات معروفة بسطَ فيها المعنى نفسه:

"انسحب الشاعر دفعة واحدة من اللغة - الأداة؛ اختار اختياراً لا رجعة فيه الموقفَ الشعري الذي يعدّ الألفاظ أشياء لا دلائل".

(Jean-Paul Sartre: "Qu'est-ce que la littérature," dans: *Situations* I (Paris: Gallimard, 1947)).

3.2 الإلهام

من الصعب الكلامُ في الشعر والسكوتُ عن مسألة نشأة القصيدة - وإن كانت بعيدة عن غرضنا. إلا أنه يتبيّن أنه من باب المساعدة في تخصيص شكل أدبي أن تنصبّ العنايةُ على النظريات

التي تبرّر ظهوره. والشعر، بخلافِ الجنسين الحكائي والمسرحي، لا يصدر، كما ردّد ذلك التحليلُ التقليدي، عن إرادةٍ ورويّة من المؤلّف. وقد اجتهد المنظّرون الذين يحرصون على الانتصار لسمة التجاوز، للخرق الذي تحدّثنا عنه قبلُ، في نسبة بُعدٍ سحريّ للكلام الشعري.

أفادهم في ذلك المشروع "إيون"، محاورةٌ لأفلاطون جعل فيها الفيلسوفُ أصلَ الفعل الشعري ضرباً من "هيجان مقدّس"، يسمى كذلك "التحمّس" (بأشد ما في اللفظ من معنى):

"الشاعر شيء خفيف، شيء مجنّح، شيء مقدّس، ولا يكون قادراً على الإبداع حتى يصير هو الإنسانَ الذي يسكنه إله، حتى يفقد صوابه، حتى يُفلت من يده زمامُ عقله".

(Platon, *Ion*, Bibliothèque de la Pléiade, trad. fr. L. Robin (Paris: Gallimard, [s. d.])).

"العناية الربانية" وحدها تمكّن رجالاً أفذاذاً من الوصول إلى الهذيان المبدع الذي يتمخّض عن "قصائد جميلة" ليس فيها "شيء ينتسب إلى الإنسان".

سيلقى ذلك التصوّر القديم قَبولاً ورضىً في عصر النهضة (في أسطورة ربّة الشعر عند رونسار ويواشيم دو بيلاي Joachim du Bellay مثلًا) ولا سيّما في عصر الرومنسية (في صورة الشاعر الملهَم المعروفة عند لامارتين أو موسيه أو هوغو). وفي القرن

العشرين أيضاً لم يزل كلوديل من أنصار ذلك المَعين الخفي الحاضر في الانفعال[4]:

"اختصار الكلام أن الشعر لا يمكن أن يوجد من دون الانفعال أو، إن شئتَ، من دون حركة من النفس تنظّم حركة الكلام".

ومن المنظّرين مَن أعاد النظر في أسطورة "الإلهام"، وأولُهم فاليري، إذ كان يميلُ إلى حسبان الشعر اشتغالًا بطيئاً، أو فرانسيس بونج (Francis Ponge)، وكان يسمّي نفسه "صانع" قصائد. ولا ينقص ذلك ذرةً من قوة سحر القصيدة (ويسميه فاليري "فتنة")، ولا من ملكة "الرؤية" التي نادى رامبو إلى الاعتراف بها للشاعر، ولا من قُوى اللاشعور التي استثمرها السورياليون.

3. أشكال الشعر

1.3 حدود الجنس

يضعنا التردّد في تصنيف جنس الشعر، بعد أن باتَ العنصرَ الثالث في ثلاثية ميسّرة منحولة إلى أرسطو، بين يدي مقابلة محرجة. ذلك أننا بتطويعنا للنموذج الأرسطي نكون كأننا رفعنا الشعر إلى مرتبة الجنس كالملحمة أو المأساة. غير أننا أوضحنا أن الشعر يتميّز أصلًا بفرق في الشكل؛ أضف إلى ذلك أنه يختار العبارة عن نفسه في مقامات متنوّعة تأخذ من مختلف الأجناس: فبإزاء الشعر الغنائي (ولنا عودة إليه بعد حين) وأنواعِه تجد شعراً

---

(4) Paul Claudel: "Lettres à l'abbé Bremond sur l'inspiration poétique," dans: *Positions et propositions sur le vers français* ([s. l.]: [s. n.], 1927).

حوارياً وشعراً ملحمياً، وأيضاً شعراً هجائياً. بيرينيس (*Bérénice*) ونشيد رولان (*La chanson de Roland*) وروايات كريتيان دو تروا وأهاجي (*Satires*) بوالو كلها أعمال منظومة حقاً في أبيات ولا تخلو، في مواضع كثيرة، من شحنة شعرية حقيقية. لكن تلك الأعمال جاء تصنيفها، كما يقتضي المنطقُ ذلك، في أصناف تُجسّد هي أهمَّ سماتها، وهي الجنس المسرحي (ولا سيّما المأساة) والجنس الحكائي (والملحمة) - بغض النظر عن الأهجية، وقد نصنفها في "جنس" خاص قد يكون هو "البحث".

قد نهتدي بالطريقة العملية في الاختيار: تلك الأعمال ذات الوضع الهجين ستُنسب إلى صنف الجنس الذي بينها وبينه أكبرُ قدر من السمات المشتركة، من "المواضعات التأسيسية" كما قال جان-ماري شيفر. لأن نشيد البطولة تتركّز فيه أهمُّ سمات الملحمة سنضع نشيد رولان في الزمرة الحكائية. ولأن بيرينيس، مسرحية راسين، يغلب فيها (بحسب نية المؤلف) المظهرُ المسرحي على البعد الشعري سنتواضع على إلحاقها بالمسرح. لكن لا شيء يمنع من استلحاق ذينك العملين لحشو جنس شعري بينه وبينهما بضع علامات مميِّزة، مع أن المعايير التي تَقَدّم تَعدادُها ليست كلُّها مجتمعة، ولا سيّما معيار اللزوم، لأن تلك الأعمال ليست، في ذواتها، غايةَ نفسها، وتودّ من طريق قولٍ شعري، تبليغَ رسالة لها الأولوية.

ما من شك في أن لنا ها هنا شهادةً أخرى على هشاشة "الجنس الشعري" المزعوم. نعم، نعيد الآن ما قدّمناه من أن تداخل الأجناس أمر معروف (قد يدخل الحكي في المسرح، وقد تقوم الرواية على الحوار). لكن المسألة هنا غيرُ ذلك لأن من شأن

أعمال ذات خصائص طبيعتُها مختلفة أن تدّعيها لنفسها عن حق أجناسٌ مختلفة. حالنا هنا هي الحال التي

"قد تنتسب [فيها] القرابات النصية في الموضوعة أو في الشكل [...] إلى منطقين مختلفين فأكثر".

(Jean-Marie Schaeffer: "Les genres littéraires," dans: *Grand atlas de la littérature* (Paris: Encyclopaedia universalis, [s. d.]), p. 15).

لم نستبعد الشعر الملحمي أو الشعر المسرحي إذاً من وصفنا النمطي إلا مراعاةً وحسبُ للتماسك واجتناباً للتكرار. وقد يصح ذلك أيضاً على الخرافة لأن صفاتها الشعرية تؤهّلها لمنزلةٍ هنا لا منازع فيها.

2.3 الشعر الغنائي والرثائي

إذا تركنا، للأسباب المذكورة، الشعرين الملحمي والمسرحي اضطررنا إلى الاكتفاء في هذا الفصل المعقود للشعر بالجنس الفرعي الذي تتوافّر فيه الخصائص المقعَّدة للشعر، وهو الغنائي. وفي ذلك تحقيقٌ لفرضين اقترحناهما في ما تقدّم: أن الجنس الغنائي صار اليوم هو عينَ الجنس الشعري، وأنه هو الموكَل بموازاة الزمرتين الكبريين: المسرحي والحكائي.

الغنائية

ينبغي التذكيرُ بأن الشعر في الأصل كان موجَّهاً للإنشاد مصحوباً

بموسيقى القيثارة، lyre، ومنها اشتق اسمه lyrisme. وصورة أورفيوس، الذي تذكر الأساطير أنه مخترع القيثارة المزعوم، قد تكون هي نموذجَ الصوت المتجسّد الذي يسحر الحيوان ويفتن الطبيعة.

والغنائية، بالمعنى الحديث لذلك اللفظ، تتعرّف بأنها العبارة الشخصية عن انفعال يعبَّر عنه بطرق إيقاعية موسيقية. ليست الصلة بالغناء منقطعة إذاً كما يُفهَم ذلك من تصريح فاليري الموجز: "الغنائية صرخة مبسوطة" (Tel quel, 1941). لكنْ إلى تلك الخاصة ينبغي إضافةُ خاصةٍ أخرى: الغنائيةُ صدورُ "أناً" - أرادت الرومنسية أن ترى فيه شخصَ الشاعر، إلا أنه قد يتوارى خلف إحدى شخصياته. أولمبيو هو الناطق باسم هوغو (في **تعاسة أولمبيو** *Tristesse d'Olympio*) و"أنت" في "منطقة" جزء من "أنا" أبولينير (في **في الختام بَرِمتَ بهذا العالم القديم** *À la fin tu es las de ce monde ancien*، وفي **كحول** (*Alcools*)).

الصلة بالغناء (أو بالصرخة)، والمحتوى الشخصي الحميمي، سمتان مهيمنتان في النص الغنائي، توجبان اللجوءَ إلى بنىً فيها إيقاع، وفيها إنشاد، إلى صور التمجيد والتعظيم، وإلى معجم منتقىً رمزي - وهي كلها السمة الثالثة الخاصة بذلك الجنس. وسيكون البيت والقصيدة الثابتة الشكل (راجع ما سيأتي) من وسائل الغنائية المفضّلة. وتكون العواطفُ الفردية الكبرى (كالحبّ الشقي والألم والتعاسة والكآبة، والفرح أيضاً والتحمّس لكن باطراد أقل) هي موضوعاتِه المختارةَ. وقد ظهرت أولى الأعمال الفرنسيةِ المنتسبةِ إلى ذلك المناخ العام في العصر الوسيط، عند روتبوف (Rutebeuf)

وشارل دورليان (Charles d'Orléans) وفرانسوا فيون[*] (François Villon). ثم اكتسحت الجنسَ الشعري منذ عصر النهضة.

المرثية

شعر المراثي من مصادر الإلهام الغنائي إلا أن غنائيته في الواقع محدودة متواضَع عليها. كان اللفظ في الأصل يدلّ على محتوىً، لأنه من اليوناني élégia، وهو مشتقّ من élégos، نشيد الحِداد. إلا أن العصر القديم كان يجهل ذلك الاختصاص ويطلق "الإيليجيا" على القصيدة الجارية على وزن خاص، هو الزوج الإيليجي، ويتألّف من بيت سداسي المقاطع وبيت خماسيّها (وأشهر أعلامه تيبولوس (Tibulle) وأوفيديوس (Ovide) وبروبيرسيوس[**] (Properce)). وفي عصر النهضة غلب الموضوع على الشكل فصارت المرثية تدلّ على العمل الشعري المعبّر عن عواطف حزينة أو مؤلمة. وقد نصّ بوالو، في العصر الكلاسيكي، على تلك المسحة السوداوية:

"إيليجيا الشاكية، بلباس حِداد طويل،
تتقن النحيبَ على التابوت، وشعرها متطاير؛

(*) روتبوف شاعر فرنسي (1230-1285). وشارل دورليان أمير فرنسي شاعر (1394-1465)، تفتّقت قريحته في سجنه بإنجلترا. وفيون شاعر فرنسي (1431-1463) (المترجم).

(**) "الزوج": المقطّعة الشعرية من بيتين اثنين وحسب. وصف ابن سعيد (في الغصون اليانعة، ص 113) شاعراً فقال: "إذا رمى بزوجه قَتل"؛ والشاعر المذكور ممن اشتهر بمقطّعات لا تعدو البيتين. ولك أن تسمّيه "الدوبيت"، "ومعناه: بيتان؛ ويقال له الرباعي لأربعة مصاريعه" (خلاصة الأثر، 1 / 108). وتيبولوس (Tibulle, Albius Tibullus) شاعر روماني (54-19 ق.م.). وأوفيديوس (Ovide, Publius Ovidius Naso) شاعر روماني (43 ق.م.-17 أو 18 م.). وبروبيرسيوس (Properce, Sextus Propertius) شاعر روماني (47-15 أو 16 ق.م.) (المترجم).

تصوّر العشّاق بين فرح وتعاسة،
تُطري، تتوعّد، تَغيظ، تسكّن العشيقة.
لا ينبغي لغير القلب أن يتكلّم في المرثية".

(Nicolas Boileau, *Art poétique*, chant II).

وستجد موضوعاتُ انصرامِ الزمان، والقطيعةِ، والحِدادِ، والصلةِ بالطبيعة طريقَها إلى المَرثية، فتنحو منحى الشكوى، ومنحى نشيد الحسرة، فتقابل أشكالاً شعرية أخرى.

ومن كليمون مارو (Clément Marot) إلى أبولينير يعرض لنا التاريخ الأدبي تراثاً رثائياً وافراً: دو بيلاي ورونسار ولافونتين وأندريه شينييه (André Chénier) ولامارتين وموسيه وفيرلين – ولم نذكر سوى العظماء؛ وإدوارد يونغ (Edward Young) وتوماس غراي (Thomas Gray) وشيلي راينر ماريا ريلكه (Rainer Maria Rilke) خارج فرنسا(*).

أشكال غنائية أخرى

قد نذكر بإزاء المرثية الأنشودةَ، وهي قصيدة غنائية أخرى (odê باليوناني معناه الغناء) اشتهر بها أعلام كبار من العصر القديم مثل سافو وأناكريون (Anacréon) وفنداروس. شكلُها ومصدرُ إلهامها متنوعان، وعاب عليها القرنُ السابع عشر اضطرابَها (مع

(*) مارو شاعر فرنسي (1496-1544). ودو بيلاي شاعر فرنسي (1525-1560). وشينييه شاعر فرنسي (1762-1794). ويونغ شاعر إنجليزي (1683-1765). وغراي شاعر إنجليزي (1716-1771). وريلكه كاتب تشيكي ناطق بالألمانية (1875-1926). وأناكريون الآتي ذكره (Anacréon, Ἀνακρέων) شاعر غنائي يوناني (550-464 ق.م.) (المترجم).

أنها كثيراً ما كانت تأتي في أدوار متوازية):

"أسلوبها جارف يخبط خبطَ عشواء
والاضطراب فيها من آثار الصنعة".

(Boileau, *Art poétique*, chant II).

ولنذكر أيضاً في الجنس الغنائي الريفيةَ، وهي قصيدة رعوية ريفية يَعدّها بعضهم كالغزلية الريفية؛ والغزليةَ القصيرة، وهي قصيدة فيها نَسيب أو تصنّع.

3.3 القصائد ذوات الشكل الثابت

كانت المرثية في الأصل شكلاً خاضعاً لعَروض معلوم، وليست اليوم سوى صبغةٍ شعرية خاصة، ومن تلك الحيثية تتميّز من القصائد التي لم تزل محكومة بقواعد لا تكاد تتغيّر، وتسمى "ذوات الشكل الثابت". وتلك النصوص لا يتأسس بها حقا "جنسٌ"، وقوامها منوال مهيأ سلفا من جهةِ عدد الأدوار وطبيعتها، وترتيبِ القوافي، وطولِ الأبيات. وانتظامها يقوم على شيء من التكرار والموازاة يقوّي الحفظ. وتتكون منها زُمَرٌ متجانسة، يتفاوت ممثّلوها في التاريخ الأدبي، ولن نسمّيها "أجناساً" بل "أجناساً فرعية".

بعضُ تلك الأشكال الثابتة قديمٌ جداً وكان له، في حقب مختلفة، حظوةٌ خاصة. من ذلك في العصر الوسيط السداسيةُ (مجموعةٌ من أدوار قائمة على ستة ألفاظٍ - قوافيَ)، والدائرُ (مقطّعةٌ عَوْدُها على بدئها تتخلّلها لازِمة)، والفاتحةُ الدائرة (شكلٌ آخر من الدائر من دون لازمة ختامية)، والثّمانيةُ (قصيدة من ثمانية أبيات بقافيتين)، وكذلك الفاتحةُ الغنائية والقصيدة البدوية، وقد اشتهرَ

بهما غيوم دو ماشو (Guillaume de Machaut) وشارل دورليان وكريستين دو بيزان(*) (Christine de Pisan).

ومن الأشكال الثابتة التي ظلّت قائمة يستحق اثنان أن يُدرسا بدقة، هما القصيدة القاصّة ورباعية الأدوار.

القصيدة القاصة

هي قصيدة ذات شكل ثابت ظهرت في القرن الرابع عشر على وجه التقريب، وكانت في الأصل مصحوبةً بموسيقى يمكن الرقص عليها (وهو معنى ballare بالإيطالية). كان أوستاش ديشان (Eu-stache Deschamps) وشارل دورليان وغيوم دو ماشو وفرانسوا فيون أولَ من أقرّها؛ وتنكّر لها شعراءُ الثريا ثم صارت دُرْجةَ مذهبِ التصنع(**).

قد تتألّف القصيدة القاصة من أدوار من ثمانية أبيات تنتهي بقُفل من أربعة أبيات (نحو **قصيدة نساء أيام زمان لفيون**)، أو من أدوار من عشرة أبيات وقُفل من خمسة أبيات (نحو **قصيدة المشنوقين** لفيون المذكور)؛ وتكون القصيدة برمّتها مبنيةً على ثلاث قوافيَ متقاطعة أو متعانقة، مع بيت يكون لازمةً تتردّد بعد كل دور.

وقد شكا بوالو تصلّبها الشكلي المتجاوَز:

"القصيدة القاصّة المذعنة لأحكامها العتيقة

لا تكاد تأتلق إلا بتقلّب قوافيها".

(*) غيوم دو ماشو كاتب موسيقار فرنسي (1300-1377). وكريستين دو بيزان واعظة شاعرة فرنسية من أصل إيطالي (1364-1430) (المترجم).

(**) أوستاش ديشان شاعر فرنسي (1346-1406)؛ أثبت جنس القصيدة القاصة، ووضع أول كتاب في فن الشعر بالفرنسية (المترجم).

(Boileau, *Art poétique*, chant II).

وقال موليير (في محاكاة ساخرة من غير شك) على لسان شخصيته تريسوتان (Trissotin):

"القصيدة القاصّة طعمُها عندي تَفِه
ليست بنتَ اليوم، يفوح منها البلى".

(Molière, *Les femmes savantes*, III, 4).

لكن الرومنسيين (غوته وكيتس (Keats) وهوغو) نفّقوها من جديد، وفي القرن العشرين اختصّ بها بول فور.

الرباعية الأدوار

هي أشد الأشكال الثابتة حيويةً (وخصوبة). هذا الطراز من القصائد إيطاليُّ الأصل، وضع قوانينَه بيترارك (Pétrarque, Francesco Petrarca)، وأدخلته إلى فرنسا مدرسةُ مارو، ثم صار الجنسَ المفضّل عند شعراء الثريا (ولا سيّما دو بيلاي ورونسار). واتخذه المتصنّعون (فانسون فواتور (Vincent Voiture) وإسحاق بنسيراد (Isaac de Benserade) وكلود مالفيل (Claude Malleville)) مطيةً لإظهار براعةٍ استنكرها بوالو(*):

"رباعيةٌ بلا عيب أحسَنُ وحدَها من قصيدة طويلة
لكنْ عَيَّ عن بلوغ مثالها كلُّ من تعاطاها؛

(*) بيترارك شاعر عالم إيطالي (1304–1374)؛ من مؤسسي الأدب الإيطالي. وفواتور شاعر كاتب فرنسي (1897–1648). وبنسيراد كاتب مسرحي فرنسي (1612–1691). ومالفيل شاعر فرنسي (1597–1647) (المترجم).

لم تولد بعد تلك العنقاء المغبوطة".

(Boileau, *Art poétique*, chant II).

جعلها القرن التاسعَ عشرَ دُرْجةً بتطويع قواعدها المتصلّبة؛ وقد استثمر نيرفال والبرناسيون ولا سيّما بودلير مؤهّلات ذلك الجنس - وجدّد استعمالَه بعضُ المعاصرين، مثل فاليري وروبرت ديسنوس (Robert Desnos) وأراغون وريموند كينو[*] (Raymond Queneau).

كانت رباعية الأدوار أولًا من أبيات من عشرة مقاطع؛ وما لبثت أن تبنّت البيت الإسكندري. تتألف من أربعة عشر بيتاً في دورين رباعيين ودورين ثلاثيين (بل دورٍ سداسي على الأصح مشطورٍ نصفين). وللقوافي ترتيب لا يتغيّر: أ ب ب أ، أ ب ب أ، ج ج د، ه د ه (في "الزيتونة" لدو بيلاي)، مع ترتيب آخر لذينك الثلاثيين اصطنعه مارو: ج ج د، ه ه د، وترتيب شخصي نحو ما عند بودلير مثلاً في "الحياة السابقة": أ ب ب أ، ب أ أ ب، أ د د، ج ه ه.

وقد اتضح أن الرباعية الأدوار في نسختها الإيطالية (عند بيترارك) وفي صورتها الفرنسية (عند رونسار) أصلحُ شيءٍ للعبارة الغنائية عن العواطف. وفي تلك الطبقة - مع بضعة استثناءات مشهورة عند دو بيلاي مثلاً أو ديسنوس - تأكّد استعمالُها قصيدةً تُفرَغ النفثةُ العاطفية في صلابة قالبها الوجيز.

(*) البرناسيون (parnassiens) نسبة إلى البرناس، حركة شعرية ظهرت في فرنسا في النصف الثاني من القرن التاسعَ عشر، ترى أن الجمال غاية الفن. وديسنوس شاعر فرنسي (1900-1945). وكينو روائي شاعر كاتب مسرحي فرنسي (1903-1976)؛ من مؤسسي جماعة أوليبو (المترجم).

وقد حظيتْ عند الشعراء، مع تفاوتٍ في ذلك، أشكالٌ ثابتة أخرى أصيلة، منها ما أُخذ عن بلدان نائية. وأحسن مثال على ذلك "البَنتوم"، قصيدةٌ ماليزية اقتبسها هوغو في الشرقيات (*Les Orientales*) (1829)، وتلاه غوتييه وبانفيل (Banville) وبودلير، وتتألّف من أدوار رباعية متقاطعة القوافي مع بيت يتكرّر في كل دور (راجع وئام المساء (*Harmonie du soir*) في أزهار الشر (*Fleurs du mal*). وكذلك "الهايكو " الياباني، شكلٌ عتيق من القرن العاشر، وضع قوانينَه في القرن السابعَ عشر باشو ماتسيو (Bashō Matsuo) الذائعُ الصيت(*)، ويتألّف من ثلاثة أدوار ثلاثية من سبعةَ عشرَ مقطعاً فأربعةَ عشرَ فسبعةَ عشر.

4. "شعر بلا بيت"

1.4 النظم والنثر

حرص الشعر أكثر من غيره من الأجناس - ربما لأنه يشك في شرعيته الجنسية - على تقنين أشكاله. والبِنَى الثابتةُ إنما هي مكوّن واحد من مجموعة من قواعد متعددة، تتلخص في جملةِ مواضعات تسمى "النظم"، تَحكُم بزَعْمها النصَّ الشعري. البيت ووزنه، والقافيةُ وأصواتها، والإيقاعُ وحركاته، والدور، وحالةُ سقوط الحرف e، والسَّكْتُ في منتصف البيت، وعدمُ التقاء الحرفين الصائتين، كانت تلك كلُّها تُعَدّ قيوداً مطلقة على العامل-الشاعر أن يجتهد في الخضوع لها لتأدية عمله. لكن أفادنا الزمان

(*) باشو شاعر ياباني (1644-1694)؛ هو أبو عُذرة الهايكو (haïku) الياباني، وهو شكل شعري ذو سنن معلوم (المترجم).

والحسّ السليم والتاريخ الأدبي أن الشعر ليس فنَّ صناعة الأبيات وأن موهبة النظم غيرُ كافية لصنع شاعر مُجيد.

وتلك الملاحظة، على ابتذالها، تتخذ أهمية خاصة عند تطبيقها في وصف الأجناس. يتعرّف الجنس، كما قدّمنا بصدد المسرح أو الرواية، على السواء بالقوانين التي يفرضها وبالخروق التي يدفع إليها. ذاك من ثوابت الإبداع الجمالي: عندما يصير الشكل قانوناً يفرز، بإزاء حالات الخضوع والإذعان، رغباتٍ في الثورة والنكران.

والشعر جنس ذو قوانين مفرطة؛ لذلك جاء العصيان متأخّراً إلا أنه كان مدمّراً. أما العدو فلم يكن مجهولاً: هو البيت. أجل، كانت الطريقةُ البسيطة، ولعلها ساذجة، لتعريف الشعر هي دائماً أن يقابَل بالنثر. لم يبالغ موليير عندما قال على لسان الوصي على جوردان (Jourdain): "كل ما ليس شعراً نثر، وكل ما ليس نثراً شعر" (في **البورجوازي النبيل** (*Le bourgeois gentilhomme*)، الفصل 2، المشهد 5). النثر عبارة اللغة العادية وبه يكون التواصل؛ أما البيت فيقتضي "مغايرة" تتعقّد بها الرسالة وتكون العناية بها لأجل نفسها. وفي هذا السياق قد يصحّ الجزم بأن النثر هو الجملة العادية، وأن الشعر هو البيت. تَصوّرٌ مردود كما لا يخفى لسببين متوازيين: الأول أن من تلك "الأبيات" (أي الأشكال ذات الوزن والإيقاع) ما ينعدم منه "الشعر" ويعبّر عن وقائع مبتذلة. الثاني أنه سرعان ما تَبيّن أن من النصوص النثرية في الظاهر ما قد يكون له صفات نوعية يماثل بها الشعرَ فيُغْني الجنسَ بأشكال متفاوتةِ شدّةِ الخروق. تلك كانت حالَ البيت الحرّ أو النثر الشعري أو قصيدة النثر.

2.4 البيت الحر

استبدل العَروضُ الفرنسي بالبيت اللاتيني ذي الإيقاع الثابت، القائمِ على كثرة النبر، بيتاً موزوناً، لا يصلح غيرُه للسان الفرنسي لقلّة نبره. لذلك اضطر الشعر الفرنسي إلى تعريف "الأوزان" بتعداد المقاطع (السداسي والعُشاري والإسكندري وغير ذلك). في تلك الحالات كلها يكون في البيت "إكراه" يستحق به اسمَه vers، لأن أصله versus، من vertere، "دار"، لأنه يدور عائداً في آخر السطر، كما يعود الفلاح بخطّ المحراث. وعلامة القطيعة هي البياض عن يمين السطر في الطباعة.

وأحبَّ بعضُ الشعراء (منهم لافونتين) تنويعَ طول الأبيات، من دون خرق قانون العرض المذكور خرقاً تاماً، فعاقبوا أوزاناً من اثني عشر مقطعاً أو ثمانية مقاطع أو ستةٍ طلباً لآثار أسلوبية أو دلالية. وسُمّيت تلك التقليبات المتعالمة أحياناً باسم "الأبيات المختلطة".

واستطاعت ثورة القرن التاسعَ عشرَ الشعريةُ أن تذهب أبعد من مجرّد مخالفة الأوزان. في تلك الحقبة، حقبةِ إعادة النظر في الأشكال الأدبية وفي شروطٍ فيها تضييقٌ شديد (وقد تفاخر هوغو، في منتصف ذلك القرن، بأنه "فكّك أوصال هذا الإسكندري البليد")، كانت بذرةُ ما سوف يسمّيه مالارمي في سنة 1895 "أزمةَ البيت". وأخطرُ هجوم هو ذاك الذي قاده الشعراء الرمزيون ولا سيّما غوستاف كاهن (Gustave Kahn) وجول لافورغ (Jules La-forgue). في سنة 1887، في القصور الرحالة (*Palais nomades*)

لغوستاف كاهن ظهرت قصائدُ مؤلفة من أبيات مختلفة الطول، بلا قافية، ولا قالبٍ إيقاعي ظاهر، وهامشُها الأيمن مسنَّن على هيئة المنشار. وكتب لافورغ بعضاً من **أناشيد الشكوى** (*Complaintes*) بالطريقة نفسها، موطّئاً السبيلَ لبعض **إشراقات** (*Illuminations*) رامبو (وهو ديوان صدر عام 1886) نحو "بحرية"، و"حركة"، و"عجَم". بذلك باتت معبّدةً طريقُ "قصيدة النثر"، مع أن الطبيعة "الشعرية" الموزونة أيضاً لم تزل ظاهرة كما أوضح ذلك أحد الشراح:

"البيت، غيرُ الموزون غيرُ المقفّى، بيتٌ مع ذلك، بالنظر إلى طباعته. هو قطعة قابلة دائماً للإفراد، وقد يتصدّره حرف كبير، ولا يملأ طول الصفحة. ويُظهر وضعُه العمودي تَساويَ المقاطع أو عدمَه، وموقعَ بعض ألفاظ النص. ويوجّه الرجوعُ إلى السطر الانتباهَ إلى القَطْع نفسه، ومن شأن رسم القصيدة أن يكون ذا معنى".

(Michel Sandras, *Lire le poème en prose* (Paris: Dunod, 1995), p. 40).

خلاصة الكلام أن البيت تحرّر، لكن لم يُترك. وتلك أيضاً حالُ الشكل الهجين الذي هو الآية المستوحاة من نماذج **الكتاب المقدّس** والتي يستثمرها الشعراء المحدَثون مثل كلوديل وفيكتور سيغالين (Victor Segalen) وسان-جون بيرس(*). لقد أُبطلت قوالب النظم التقليدية، لكن شيئاً يشبه الدور (وإلا فالفقرةَ الشعرية) يضطلع

(*) سيغالين روائي شاعر فرنسي (1878-1919). وسان-جون بيرس شاعر دبلوماسي فرنسي (1887-1975) (المترجم).

بإيقاع النص، ويحاكي "نفَس" الشاعر فيفرض بناءً محسوباً. والقَطْع الذي يُحدثه البياضُ شاهدٌ على الأولوية الشعرية كما نادى بها بول كلوديل منذ سنة 1925:

"ليس التفكير بمتصل، ولا الإحساسُ أيضاً بمتصل ولا الحياةُ بمتصلة. في ذلك كله قُطوع، فيه تدخّلٌ للعدم. كذلك البيت الجوهري الأولي، عنصر اللغة الأول، المتقدّم على الألفاظ نفسها: معنىً يُفرِده بياض".

(Claudel, *Positions et propositions sur le vers fran-çais*).

3.4 قصيدة النثر

المرحلة الأخيرة في ذلك التطوّر، اللحظةُ الحرجة التي ترك فيها الشعرُ سماتِه الشكليةَ المميِّزة وتجاوز خطاً فاصلاً يميّزه من جنس منافس، هي قصيدة النثر. ذلك أن الرهان بالغ الأهمية، لأنه هو هوية الشعر نفسها، كما اعترفت بذلك شارحة مشهورة:

"ما يزيد مسألةَ قصيدة النثر صعوبةً (وتشويقاً أيضاً...) هو أنها قد تكون، من بين الأشكال التي سعت منذ قرن في إخضاع اللغة لشروط جديدة، هي الشكلَ الشعري الوحيد الذي أعاد النظر بتلك الحدة في مفهوم الشعر نفسه".

(Suzanne Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire à nos jours* (Paris: Nizet, 1959), p. 9).

أما الصعوبة الأخرى فهي أن التاريخ الأدبي - ولا سيّما في

العصر الكلاسيكي، وفي ما تلاه أيضاً - يأنَف من التسليم لنصوص تبدو غيرَ داخلة في نظام صريح ويقوم تعريفها على "مبدأ فوضوي مؤسِّس نشأ من ثورة على قوانين الوزن والعَروض" (المصدر نفسه، ص 13). و "قصيدة النثر" في اسمها نفسه طباق يبدو أنه يُحبِط كل مسعىً في تعريفها تعريفاً متماسكاً - مع أن ذلك لم يمنع الشعراء من إقامة أسسِ جماليات لها.

جماليات قصيدة النثر

من خلال التعاريف التي أوردتْها سوزان بيرنار (Suzanne Bernard) من الممكن، لانعدام تعريف قبلي، تَعدادُ بضعة قوانينَ فنيةٍ معايَنةٍ في ممارسة الكتابة تلك. فمنها:

• **حرية نسبية:** قصيدة النثر في المقام الأول نثرٌ، أي نصٌّ شكلُه حرّ (ليس له قالب معلوم)، ذو موضوعةٍ مفتوحة (تُمكّن من إدراج الواقعية والحداثة)، ومعجمٍ لا حدّ له. لكنها في الوقت نفسه قصيدة، أي شكل مبني، ومستقل، ومختصَر، وكثيف (أي أنه "كل" متضامّ منسجم)، مجّانيّ، لأنه لا يُحيل إلا على نفسه؛

• **شكلان ممكنان:** قصائد النثر، قالت سوزان بيرنار، يمكن قسمتها زمرتين: زمرةَ "القصيدة الشكلية" (وألويزيوس بيرتران (Aloysius Bertrand) نموذجُها)، ويكون فيها خضوع لبنىً فنية و"ليست غاياتُها متميّزة بالضرورة من غايات الشعر المنظوم" (عن سوزان بيرنار)؛ وزمرةَ "القصيدة الثورة"، ويمثّلها رامبو، وأكبر همومها، بإزاء انعدامِ أي قانون مطّرد، أن تنقل هلوسات، أن تُبطل "سحر" الشعر وتُحِلَّ محلّه "اختراعاتِ مجاهيلَ". ذاك هو "الإشراق"؛

• **العرض/ التمثيل**: أدرج تودوروف تمييزاً آخر. تتعرف قصيدة النثر وفاقاً للشعر وخلافاً للحكي بأنها عرض لا تمثيل. اقترح ذاك الناقد، نقلاً عن سوريو (Souriau) (**في مطابقة الفنون** *La corre-spondance des arts*)، لوحةً نافعة في التعريف الجنسي:

	أبيات	نثر
عرض	شعر	قصيدة نثر
تمثيل	ملحمة، وحكي ووصف منظومان	تخييل (رواية، حكاية خرافية)

(Tzvetan Todorov, "La poésie sans le vers," dans: *La notion de littérature*, Points (Paris: ed. du Seuil, 1987), p. 84).

يبدو أن في تلك اللوحة حلّاً لإحدى مصاعبنا التصنيفية: تصنيفِ الأعمال الحكائية المنظومة معاً (كالملحمة)، أو الشعرية النثرية معاً، كقصيدة النثر.

• **فعل القول**: أدرج ميشال ساندراس (Michel Sandras) فكرة تخصيص قائم على صيغة فعل القول. بما أن "الأنا" يحتلّ – كحاله في الشعر المنظوم – مكانةً بالغة الأهمية في القصيدة النثرية فمن الممكن اعتمادُه عنصراً مميِّزاً. لكن "الأنا" في تلك الأقوال "متعدّد الصوت"، منفجر (بواسطة التهكّم مثلاً)، غيرُ غنائي (ليس هو أنا الإفضاء والبوح). لذلك "يبدو أن قصيدة النثر قد أعدّت مكاناً للكلام يَقبَلُ،

خلافاً القصيدة الغنائية، أشكالًا من المسافة والهجنة في اللغة، إلا أنه يعظّم، خلافاً للخرافة والحكاية، حقوقَ الفرد وكلَّ أشكال التفرد"[5].

تاريخ قصيدة النثر

جرت العادة بعزو اختراع قصيدة النثر إلى ألويزيوس بيرتران (1807-1841)، إذ نُشر له **غاسبار الليل. صور وهمية على طريقة رامبرانت وكالو** (*Gaspard de la nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*) سنة 1842. وفي العهد نفسه نشر ألفونس راب (Alphonse Rabbe) وغزافيي فورنوري[*] (Xavi-er Forneret)، من "صغار الرومنسيين" أيضاً، نصوصاً تشبهه في الشكل. لكن لا يخفى أن بودلير هو الذي أكسب ذلك الجنسَ رتبةً أدبية حقيقية. فبعد سنة 1857 وضع صاحب أزهار الشر نصوصاً مستلهَمة عن قصد من بيرتران، كان يرغب في جمعها في ديوان:

"خطر لي أن أجرّب شيئاً مماثلاً، فأطبّقَ على وصف الحياة الحديثة، أو قلْ على وصف حياة حديثة أكثر تجريداً، تلك الطريقةَ التي طبّقها على الحياة القديمة المدهشة بقابليتها للتصوير".

(Baudelaire, Lettre à Arsène Houssaye, reprise en préface au *Spleen de Paris*).

ستصير فكرة "الحداثة"، منذ تلك اللحظة، سِمةً مميزة لذلك

---

(5) Sandras, *Lire le poème en prose*, p. 149.

(*) ألفونس راب شاعر ناثر فرنسي (1784-1829). وغزافيي فورنوري شاعر ناثر فرنسي (1809-1884) (المترجم).

الجنس. وفي بقية تلك الرسالة -المقدمة الشهيرة أوضح بودلير غايته وشرع في تعريف جمالي (المصدر نفسه):

"مَن ذا الذي لم يحلم، في أيام طموحه، بمعجزةِ نثر شعري، موسيقيٍّ بلا إيقاع ولا قافية، فيه من المرونة ومن التنافر ما يوافق النفسَ وحركاتِها الغنائية، وحلمَ اليقظة وتموجاتِه، والشعورَ وانتفاضاته؟".

وصدر الديوان، وعنوانه **قصائد نثر صغيرة** (*Petits poèmes en prose*)، سنة 1869، عامين بعد وفاة الشاعر. والعقود الثلاثة التي تلت "هي أزهى عصور قصيدة النثر إذ اختبرها أكابر المؤلفين لذلك العهد: شارل كروس (Charles Cros) ورامبو وفيلي دو ليل-آدم ويوريس-كارل هويسمانس[6] (Joris-Karl Huysmans) ومالارمي ولافورغ وكلوديل". ففي الفصل 14 من رواية هويسمانس **عكساً** (*À rebours*) (1884) عبّر ديزيسانت عن تفضيله لقصيدة النثر لأنها عنده "من الأدب العُصارةُ العينية، اللبابُ، ومن الفنّ روحُ زيته".

ولم تظهر إلا في القرن العشرين بُعيد الحرب العالمية الثانية أعمالٌ أصيلة تَجدَّد بها ذلك الجنس. وأصحابها كلهم من أتباع السوريالية، مثل بيار روفيردي (Pierre Reverdy) وماكس جاكوب (Max Jacob)، ورينيه شار (René Char)، أو شعراءُ مستقلون مثل

---

(6) Sandras, Ibid., p. 67.

[كروس شاعر مخترع فرنسي (1842-1888). ورامبو شاعر فرنسي (1854-1891). وهويسمانس كاتب فرنسي (1848-1907)، له رواية **عكساً** (*A rebours*)، بطلها ديزيسانت (Des Esseintes)] (المترجم).

هنري ميشو (Henri Michaux) وفرانسيس بونج وسان-جون بيرس وليون - بول فارغ[*] (Léon-Paul Fargue).

وغيرُ خافٍ أن المغامرة لم تنته بعد، بل يبدو أن قصيدة النثر بمرونة وسائلها وبثورة رسالتها قادرةٌ على مطاوعة ما يحدث من تحوّلات ومستجدات في الشعر المعاصر، الحريصِ على العبارة بالكتابة عن طموحه الذي لا يني إلى الحرية.

4.4 النثر الشعري

السبيل إلى ترك التاريخ الأدبي والختمِ بتجليات "شعر بلا بيت" (كما قال تودوروف) هي في ذكر شكل أدبي غير واضح المعالم (في الزمان وفي المكان)، جرت العادة على إلحاقه بالجنس الشعري، مع أنه آخِذٌ أيضاً من الحكائي والملحمي. يبدو أن هذا الذي يسمّى "النثر الشعري" هو الذي شرع، أكثر من قصيدة النثر، في وضعِ قوانينَ ومبادئَ متصلبةٍ وإنشاءِ "جنسٍ مختلط" سيأتي الكلام عليه بعد حين.

(*) السوريالية حركة أدبية ثقافية فنية نشأت في النصف الأول من القرن العشرين؛ عرّفها بريتون، أحد مؤسسيها، في بيان السوريالية (1924)، بأنها "آلية نفسية صِرف، يراد بواسطتها العبارةُ بالكلام أو بالكتابة أو بغير ذلك عن الكيفية الحقيقية التي يشتغل بها الفكر. هي إملاءٌ من الفكر، لا يراقبه العقل، ولا أيُّ همٍّ جماليٍّ أو أخلاقي". وبيار روفيردي شاعر فرنسي (1889-1960). وماكس جاكوب شاعر روائي بحاث مترسل رسام فرنسي (1876-1944). ورينيه شار شاعر فرنسي (1907-1988). وهنري ميشو كاتب شاعر رسام فرنسي من أصل بلجيكي (1899-1984). وفرانسيس بونج شاعر فرنسي (1899-1988). وليون - بول فارغ شاعر كاتب فرنسي (1876-1947) (المترجم).

الواقع أنه من الصعب التسليمُ بوجود جنس وبين يديك – كما يشهد على ذلك اقترانُ اللفظين – شكلٌ من اللغة مشترك، هو النثر، لا يتميز إلا بمناخ عام، بطِلاء، صوريٌّ في جوهره وغيرِ متعين على وجه الدقة، هو اللمسة "الشعرية". ذلك أنه ليس من النادر أن يعلن عملٌ أدبي نثري، في بعض المواضع أو برمّته، بقيمته الموسيقية أو الأسلوبية أو المعجمية، عن قراباتٍ بينه وبين النص الشعري.

في القرن الثامنَ عشرَ (وعلى وجه التحقيق مع **تيليماك** *Télémaque*) لفينيلون، 1699، وهو عمل اتخذته سوزان بيرنار نقطةَ انطلاق) ظهرت كتابةٌ غيرُ منظومة إلا أن فيها من انسجام الإيقاع ما يكفي لتشبيهها بالشعر. ودُرْجةُ الترجمات (من اللاتينية والإيطالية والإنجليزية)، وكانت حديثة، أثبتت آنئذٍ أن الشعر ليس في القافية وحدها.

ثم وجد هذا "النثر الشعري"، في شكله الغنائي، شيخَه في شخص روسو، إذ تساءل، في إحدى كناشاته: "كيف يكون الناثر شاعراً؟"[7]، وأجاب، في بضع صفحات من **هيلويز الجديدة** (*La nouvelle héloïse*) (1761) أو من **أحلام يقظة الجوال المتوحد** (*Rêveries d'un promeneur solitaire*) (1782)، إجابةَ الشيوخ. والنزوع الذي يقوم عليه ما سوف يسمى "ما قبل الرومنسية" سيكون له امتداد مع شاتوبريان في **عبقرية المسيحية** (*Génie du christianisme*)، ولا سيّما في رينيه (*René*) و**أتالا** (*Atala*).

لكن ليس بين يدينا هنا جنس حقيقي، لأن النثر الشعري

---

(7) ورد ذلك في: Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire à nos jours*, p. 29.

"[...] إنما يُدمِج تفنّناً عروضياً في سَيلٍ حكائي يظلّ مهيمناً. إنما [هو] خطاب يمشي على سمت مستقيم".

(Jean-Louis Joubert, *La poésie* (Paris: Armand Colin, 1985), p. 136).

ونضيف إلى ذلك أن تلك النصوص قد يكون فيها بعضُ أهمّ سماتِ قصيدة النثر كما عرّفتْها سوزان بيرنار ("التضام، الاختصار، شدة الأثر، الوحدة العضوية")، إلا أنها تنتفي من تلك الزمرة بمحتواها "غير المستقل". وتُكسبها خصائصُها الزخرفية والشكليةُ وضعاً خاصاً شبيهاً بالشعر، إلا أنها غيرُ قادرة على توجيه "أُفقِ توقُّعِ" القارئ نحو "انهدام اللغة" (كما قال سارتر)، وقد يكون هو ماهيةَ النص الشعري الراغبِ في "صنع الصمت باللغة" (عنه أيضاً). وعسى تلك أن تكون هي منزلةَ "الحكاية الشعرية"، وهي "الجنس الفرعي" الذي وصفه جان-إيف تاديه (Jean-Yves Tadié)، إذ أقرّ أن:

"[...] الفرق بين النثر والشعر اليوم أقلُّ وضوحاً مما كان إبّانَ هيمنة البيت الإسكندري. كل رواية قصيدة، ولو بقدر ضئيل؛ وكل قصيدة، بوجه من الوجوه، حكاية".

(Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique* (Paris: PUF, 1978), p. 7).

لكن طراز الأعمال الهجينة هذا كان من شأنه أيضاً أن يتنزل منزلته في الفصل الخاص بالجنس الحكائي.

فلنختم بما نبّه إليه سارتر من اقترانٍ مفارِقٍ للصمت واللغة، ويدركه على الخصوص الشعراءُ المحدثون؛ فلعلّه، بعد هذا كله، يقترح تعريفاً مَرْضِيّاً للشعر. ولغة الاستعارة هنا هي الملائمة:

"القصيدة غرفة مظلمة تصطدم فيها الألفاظ وهي تدور، مجنونة. اصطدامٌ في الأجواء: يُشعِل بعضُها بعضاً بحرائقها، وتتساقط ملتهبة".

(Jean Paul Sartre: "Orphée noir," dans: *Situations* III (Paris: Gallimard, 1948)).

وأكد سارتر نفسُه في موضع آخر: "الشعراء رجال يرفضون استعمال اللغة"[8].

لكن اللغة يستعملها الشاعر، إلا أنها لغة رفضت تسمية العالم، فجعلت غايتَها ترجمةَ ما ليس قابلاً للقول لكي "تنقل واقعاً طبيعياً في قريب من اختفائه المهتز" (عن مالارمي). الكلام الشعري كلام الغياب، موطن الكائن الجوهري:

"أقول: زهرة! فتَخرج من النسيان الذي رمى فيه صوتي كلَّ مَلمَح، شيئاً آخرَ غيرَ الكمائم المعلومة، وتعلو علوّاً موسيقياً، معنىً حقاً حُلواً، الغائبةُ من كل باقات".

---

(8) Jean Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?* (Paris: Gallimard, 1948).

الفصل الخامس

على ثغور الجنس

1. عصر الشك

اتّضح بما فيه الكفايةُ من الفصول المتقدّمة أن الكلام في الجنس سيرٌ في أرض مجهولة. نعم، في خطّ الرحلة محطاتٌ لائحة - المسرح، والرواية، والشعر - لكنّ شُعَباً لطيفة كثيراً ما أزاغتنا عن الغاية حين نظنّ أننا بلغناها. طرقٌ عرَضية غيرُ متوقَّعة، دُروبٌ مغرية، ومسالكُ متعرّجة، تجذب الخطى إلى ملذّات التيَهان أو آلامه.

ولئن بدا من غير اليسير شَقُّ طريقٍ في ذلك البرّ الملتوي فلأن الجنس، بطبعه، يتضمّن في نفسه نفيَه. ذلك أن بلورة النظرية، في الصورة التي اتخذتها منذ أرسطو، تنجلي في آنٍ واحد عن نعمة التَّقنين المنظِّم وعن نقمة الأمر المعقِّم. يسعى المنظّرون في تنظيم الإنتاجات الأدبية، وكثيراً ما يواجههم المبدعون بإنكارٍ وكبرياء لأنهم يحسّون، وما إحساسُهم بوهمي بالضرورة، أن العمل دائماً أصيل وأن التشريع في العبقرية مستحيل. ومؤلفات "فن الشعر"،

المدّعيةُ أنها قوانينُ الكتابة، لا تلبث أن تُحرَّر حتى تَصِمَها بالبُطْلان خروقٌ، مقصودةٌ أو غير مقصودة، من فنّانين غيورين على أصالتهم.

فرضت المدرسة الرومنسية، في فجر القرن التاسع عشر، تصوّراً عليه جُلُّ اعتمادِنا إلى اليوم في الحكم الجمالي: العملُ الناجح هو العمل الذي لا يعبأ بموافقة نموذجٍ في الموضوعة أو في البلاغة، فيوسّع مجالَ الحساسية. فكان ذلك منذئذٍ كافياً لِكَيْلاَ تُعَدَّ من التحف إلا الإبداعاتُ التي تُقاطع التقليد، فتزعزع الأصناف، وترفض المعيار، وتتفيّأ قمةَ الأصالة.

أقامت الحقبة المعاصرة ذلك النزوعَ عقيدةً، فتمخّضت عمّا سمّاه جان بولهان (Jean Paulhan) "رعبَ الحروف"، ويقوم على ضرورة "الطبع" و"المفاجأة". ورفعت السريالية والرواية الجديدة - وهما أهمّ الحركات التي وَسَمَت القرنَ العشرين - دعاوى لا رحمة فيها على المواضعات الأدبية، ونداءاتٍ إلى الثورة، لتذكيرنا بحق لا تَقادُمَ فيه، هو حريةُ الإبداع الأدبي. دخل الكاتب الحديث في "عهد الشك" (كما قالت ناتالي ساروت)، فلم يعد يقنع بتقليد أسلافه بل يضطر إلى اختراع أشكال جديدة.

يخرج هذا الأخذ والرد، في بُعده الجدالي، عن موضوعنا، إلا أنه يبيّن السبب، كما وصف ذلك جان بولهان، في اطّراح القواعد والأجناس اليوم:

"ذلك أن القواعد والأجناس تُنفى مع التقاليد المجترّة. يجد الساعي في التأريخ للشعر أو للمسرح أو للرواية منذ قرن أولاً

أن التقنية فيها قد تآكلت ببطء، فانفصلت؛ ثم إنها ضاعت منها وسائلُها الخاصة فغزَتْها أسرارُ التقنيات المجاورة - غزا القصيدةَ النثرُ، والروايةَ الغنائيُّ، والمسرحَ الروايةُ. [...] بحيث في الختام صار المسرح لا يتجنّب شيئاً اجتنابَه للمسرحي، والروايةُ للروائي، والشعرُ للشعري. وبالجملة الأدبُ للأدبي".

(Jean Paulhan: "Portrait de la terreur," dans: *Les fleurs de tarbes ou la terreur dans les lettres*, Folio-essais (Paris: Gallimard, 1990), p. 42).

ونادى هذا المشرِف على **المجلّة الفرنسية الجديدة**، في الكتاب نفسه، ببلاغة جديدة، وأيضاً بإقامة "عَروض تَستبدل بالتذبذب الشديد في أحكامنا النقدية نظاماً مقياساً ثابتاً بسيطاً"[(1)]. ونحن كما لا يخفى أبعدُ من ذلك ولا يبدو "التذبذب" إلا في ازدياد.

يبدو أن مشروع زعزعة بناء الأجناس الأدبية قد اتخذ سبيلين متضادين في الظاهر وحسب: الإفراط والتفريط. فمن جهة تلاشت وجاهةُ مفهوم الجنس بالتكاثر: تشكلت بإزاء الأجناس المعروفة، في وفاق مع تطوّر الأذواق و "السياق" التاريخي، أجناسٌ جديدة، خاصة، وأجناسٌ صغار مستقلة، وأشباهُ أجناس، وأجناسٌ فرعية، وأجناسٌ تحت الفرعية، نالت كثرتُها وتفرّدُها من مصداقية الأصناف الكبرى. ومن جهة أخرى وبصورة أصرح تأذّى تصنيفُ الأجناس من مختلِف الطعون فيه انتصاراً لحرية الإبداع، وللحق في المزج، ولنبذ التصنيفات المتصلّبة. ولم ينتهِ بعدُ ذلك الطعنُ المضاعَف في شرعية

(1) "Lettre à Maurice Nadeau," dans: Ibid., p. 264.

الجنس، ويستحق تفحّصاً متأنيا لأنه يُنير مفهومَ الجنس ويبرز حدوده.

2. الأجناس والسياق

يحتقر الأدبَ ويزدريه من يحصر العبارة عنه في ثلاثة أشكال كبرى موروثة عن المثال اليوناني. لقد استطاع الكتّاب، على مرّ التاريخ، أن يتخيلوا، وأحيانا أن يفرضوا، إنتاجاتٍ لا نظير لها البتة أو مشتقةً ببراعة من أصناف مهيمنة. آيتُه أن **معجم آداب اللغة الفرنسية** (*Dictionnaire des littératures de langue française*) الذي نشرته دار بورداس (Bordas) أحصى في كشّافه، في ركن "الجنس"، قريباً من مئة مدخلٍ تظهر فيها "أجناس" أدبية شديدة التنوّع، منها مَثَلُ العصر الوسيط، وديوانُ الجنّيات، والنقديات، والبطوليات، والرعوية، وأغنيةُ المَرَمّة(*).

ومن الإملال الشديد الرجوعُ بالتفصيل إلى قائمةٍ لا نهاية لها الإبداعات كافّة والتي استحقت، في التاريخ الأدبي، اسمَ "الجنس". وإلى ذلك سرعان ما يتبيّن بطلانُ ذلك المشروع من جهة أن تطوّر الأذواق والدُّرَج يأتي على أجناس ويأتي بأجناس، واقفاً مفهومَ الجنس، كما أشار إلى ذلك توماشيفسكي، على التطوّر التاريخي:

"لا يمكن إقامة أي تصنيف منطقي ثابت للأجناس: الفرق

(*) "أغنية المَرَمّة" (chanson de toile)؛ سمّيت كذلك لأن النساء كنّ يغنّينها وهنّ يعملن على مرمّاتهنّ. ولا يخفى أن المرمة هي تلك الآلة البسيطة التي يُشدّ عليها الثوبُ المرادُ تطريزُه (المترجم).

بينها دائماً تاريخي، أي لا مسوغ له إلا في زمان بعينه".

(B. Tomachevski: "Thématique: Les genres littéraires," dans: *Théorie de la littérature* (Paris: ed. du Seuil [s.d.]), p. 306).

ومن صحة ذلك أن كل عصر من شأنه أن يكون قادراً على اختراع أجناس جديدة موافقةٍ لحساسيته ولما يجري في الوقت، محبِطاً بذلك كلَّ تصنيف نهائي. وفي هذا الصدد قال جينيت، عند حديثه عن "الأجناس الجامعة":

"ليس في وسع أي جنسٍ جامعٍ أن ينفلت من التاريخية ويحافظَ أيضاً على تعريف جنسي".

(Gérard Genette, *Introduction à l'architexte* (Paris: ed. du Seuil, 1979), p. 26).

ولبيان مرونة المفهوم، وتعدده أيضاً - وهما سمتان لا تنفصلان - لنا، من دون الطمع في الإحاطة، أن ننظر في بضعة أمثلة من أشكالٍ أدبية قامت، على مرّ الزمان، على أساس متماسك فالتحقت، مع تفاوت في الحظوة وفي الدوام، بصنف الأجناس.

1.2 الفصاحة

استحال فنُّ الكلام شيئاً فشيئاً تقنيةً لها سَننٌ معلوم؛ فعدّته بعضُ الحقب جنساً أدبياً حقيقياً. (والفصاحة (éloquence)، من اللاتيني loqui، "تكلّم") كان لها أن تتمخّض عن زُمرة من الأعمال

تكون أهمُّ أدواتها البلاغة، وينضمّ بعضُها إلى بعض فتُنافسُ النماذجَ القانونية. وكانت حجج القدماء تدعم ذلك النظام. كان فنّ الخطابة ذا حظوة في اليونان منذ القرن الخامس قبل الميلاد (مع الفلاسفة ما قبل السقراطيين أو مع المغالِطين)، فوجدتْ منظّراً دقيقاً في شخص أرسطو في كتابه في **الخطابة** (*Rhétorique*) (نحو 335 قبل الميلاد)، إذ شرع في تمييز ثلاثة أنماط من الفصاحة بحسب طبيعة الخطاب(*)

- الخطاب المَشُوري، وغايتُه اتخاذُ قرار؛
- الخطاب المُشاجِري، وهدفُه الحكم؛
- الخطاب التثبيتي، ومُنيتُه التقويم، التقدير - بالقدح أو بالمدح.

قوام الاستدلال ثلاثةُ أنماط من الحجج(**): حجةٌ خُلقية (éthique، من éthos) تطلب الإرضاء والاستمالة؛ وحجةٌ انفعالية (pathétique، من pathos) وغايتُها تأثّرُ السامع وانفعالُه؛ وحجةٌ منطقية (logique، من logos) تروم البرهنة. وفي الختام "مواضعُ"

(*) أخذنا أسماء تلك الخطابات عن أرسطو، **الخطابة**، ص 17 (وقد ارتضاها ابن رشد في: **تلخيص الخطابة**، ص 29)؛ وانظر أيضاً **تتمة صوان الحكمة**، في ترجمة أبي البركات ابن ملكان؛ ففيه: "والمخطوب فيه المشوريات والمنافريات والمشاجريات"؛ ولعل هذين الأخيرين مترادفان عنده). ولك أن تسمي الأول (délibératif) خطابَ المناظرة، والثاني (judiciaire) خطابَ الحُكم، والثالث (épidictique, démonstratif) خطابَ البرهان (المترجم).

(**) انظر: أرسطو، **الخطابة**، ص 10: "فأما التصديقات التي نحتال لها بالكلام فإنها أنواع ثلاثة. فمنها ما يكون بكيفية المتكلّم وسَمْته، ومنها ما يكون بتهيئة السامع واستدراجه نحو الأمر، ومنها ما يكون بالكلام نفسه قبل التثبيت". وانظر: **تلخيص الخطابة**، ص 16-17 (المترجم).

الاحتجاج (وهي المراحل التي لابد منها)، وتنحصر في خمس لحظات: الابتكار inventio (استنباط المعاني)، والنظم -disposi tio (التصميم)، والإنشاء elocutio (الزخرفة بالصور الخطابية)، والحركات والسكنات actio (وهي تقنيات الشفهي)، والحفظ memoria (فن الارتجال واستعمال الذاكرة لنقل الخطاب)(*).

قواعد التنظيم تلك عليها يقوم تصنيف الجنس الخُطَبي، وسوف يتبناها اللاتين، كنتيليانس (Quintilien) ولا سيّما شيشرون (Cicéron)، وهو الذي عيّن أجزاء الخطاب الخمسة: الاستهلال (المدخل المُفصِح عن التصميم)، والحكْي (عرض الوقائع)، والإثبات/ النقض (الأمثلة والحجج)، والاستطراد (الكلام العارض)، والخاتمة (الاستنتاج).

ومن العصر الوسيط إلى الخطباء المحدثين أنتجت الفصاحة أعمالًا كثيراً ما أُدمجت في التاريخ الأدبي، ولا سيّما في صورتها الدينية (فصاحة المنبر، مع بوسويي وفينيلون وبوردالو -Bourdal (oue وماسيون (Massillon))، وفي صورتها السياسية (فصاحة المنصة، مع روبيسبيار (Robespierre) وميرابو (Mirabeau) ودانتون (Danton) وسان-جوست (Saint-Just) وهوغو)، وفي صورتها الأكاديمية، والعسكرية أيضاً.

وكثيرا ما أُلحق الجنسُ الخُطَبيّ بشكل أدبي أوسع، تَصدُر عنه أعمالٌ مختلفة، على ثغور الأدب أحيانا، هو البحث، ويتعرّف باطّراد حضورِ "الأنا" والتوجهِ الضمني إلى مرسَل إليه، وبالرسوّ

(*) انظر: بيار لرتوما، مبادئ الأسلوبيات العامة، ترجمة محمد الزكراوي، مراجعة حسن حمزة (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2011)، ص 245، في الهامش (المترجم).

في الواقع - ويضمن مصداقية الخطاب - وباستعمال بلاغة الإقناع (المستوحاة من المبادئ الأرسطية). **بحوث** (*Essais*) مونتين **ونظرات** (*Pensées*) باسكال، **والرسالة إلى دالمبير في العُروض المسرحية** (*La lettre à d'Alembert sur les spectacles*) لروسو، **والشعب** (*Le peuple*) لميشليه... كلها من قبيل جنس البحث. جنسٌ يُرى أحياناً مفرطاً في السعة؛ فيُقسَّم إلى أجناس فرعية منها التقريع والبيان والرسالة المفتوحة وغيرُ ذلك. وتخصيص البحث (الفلسفي والسياسي والعلمي والصحافي والفني...) لا يُبطل شيئاً من خواصه الجنسية، وإنما يبعده عن الأدب.

2.2 النقد الأدبي

لا يخفى أن هذا الشكل من البحث كان من الممكن أن يقع في الفصل السابق. لكنّ سِماتِه وطبيعتَه "الأدبيتين" الخاصتين تضطران إلى معالجة المسألة على حدة والتساؤلِ، كما حدث في القرن التاسع عشر، مواكبةً لانتشار تحليل الأعمال، هل هو جنس أدبي حقيقي. سؤال أجاب عنه برونوتيير بالنفي:

"ليس النقد جنساً بالمعنى الصحيح؛ لا شيء فيه يشبه المسرحية ولا الرواية، بل يقابل الأجناس الأخرى كلها، هو شعورُها الجمالي، إن صحت العبارة، وقاضيها".

(Ferdinand Brunetière, "Art. "Critique"," dans: *Grande encyclopédie*, cité par Roger Fayolle, La critique (Paris: Armand Colin, 1960)).

والمسألة منذئذٍ بين أخذٍ وردٍّ، وليس بنادر أن تَعقِد الملخّصاتُ

الأدبية فصلاً لكبار نقّاد القرن الماضي (ديزيري نيزار Désiré Nisard)، شارل-أوغستان سانت-بوف (Charles-Augustin Sainte-Beuve)، إيبوليت تين (Hippolyte Taine)، فرديناند برونوتيير (Ferdinand Brunetière)، غوستاف لانسون (Gustave Lanson)، إيميل فاغي (Emile Faguet)، جول لوميتر (Jules Le-maître...) أو عصرِنا هذا، من ألبيرت تيبودي (Albert Thibau-det) إلى جان ستاروبينسكي (Jean Starobinski) مروراً برينيه بوميي (René Pommier) وشارل مورون (Charles Mauron) وبارت وجورج بولي (Georges Poulet). ولا سيّما أن مِن المبدعين مَن تعاطى النقد أحيانا: ديدرو، بودلير (ولم يقتصرا على شرح الأدب)، بروست، فاليري، جيد، جيرودو، سارتر، ميشال بوتور، جوليان غراك (Julien Gracq)، وغيرهم(*). وفي مادة "الأدب العام" من امتحان "شهادة الأهلية للتدريس في الثانوي" في شعبة الأدب قد تُقترَح، بإزاء أسئلة في الأجناس التقليدية أو في المذاهب، أسئلةٌ في النقد، فيترقى بذلك إلى مرتبة الجنس الحقيقي.

ومن الممكن، من دون النظر في العمق، استخلاصُ بضعة

(*) ديزيري نيزار كاتب ناقد فرنسي (1806-1888). وشارل سانت-بوف كاتب ناقد فرنسي (1804-1869). وإيبوليت تين ناقد فرنسي (1828-1893). وفرديناند برونوتيير ناقد مؤرخ أدبي فرنسي (1849-1906). ولانسون ناقد مؤرخ أدبي فرنسي (1857-1934) وإيميل فاغي كاتب ناقد فرنسي (1847-1916). وجول لوميتر كاتب وناقد مسرحي فرنسي (1853-1914). وألبيرت تيبودي ناقد فرنسي (1874-1936). وجان ستاروبينسكي مؤرخ فرنسي ومنظّر في الأدب (ولد سنة 1920). ورينيه بوميي ناقد فرنسي (ولد سنة 1933). وشارل مورون مترجم وناقد فرنسي (1899-1966). وجورج بولي ناقد بلْجيكي (1902-1991). وأندريه جيد (André Gide) كاتب فرنسي (1869-1951). وميشال بوتور شاعر روائي بحّاث فرنسي (ولد سنة 1926). وجوليان غراك كاتب فرنسي (1910-2007) (المترجم).

قوانين جمالية يتيسر بها الشروعُ في تصنيف أنماط النقد:

• هو دائما نشاطٌ واصف للنص، خطاب ثانٍ، يحيل إنتاجه على خطاب آخر لولاه ما كان؛

• انحصرت وظيفته مدة طويلة في الحكم على الأعمال بناءً على معايير مختلفة (وأحياناً مردودة)؛ ويفضّل، منذ القرن العشرين، تحليلَ الأعمال في خصوصياتها وشرحَ عملية الإبداع الأدبي؛

• ينقسم مجاله نفسه إلى قطاعات عدة: التاريخ الأدبي، والسيرة، ودراسة الموضوعة، ودراسة التكوين، والمقاربة النفسية (النقد النفسي) أو الاجتماعية، الدراسة الشكلية (الأسلوبيات، الشعريات، الحكائيات...). وقد ينجُم عن التعارض في المذهب صراعاتٌ كالصراع المعروف بين القدماء والمحدثين في نهاية القرن السابع عشر أو الجدالِ حول النقد الجديد في عقد 1970؛

• يعبّر الأدب النقدي عن نفسه في أشكال مختلفة تشبه "البحوث": الدراسات المفردة، والدراسات، التمهيدات والذيول، ومقالات المجلات، وغير ذلك.

بقي علينا أن نتساءل هل تلك المعايير كافية لإقامة جنس. إن كنتَ تعتقد أن الإبداع لا نظير له فالجواب بالنفي، لأن النقد دائماً خطابٌ ثانٍ، يطعَّم به خطابٌ آخرُ غنيٌّ في جمالياته أو له من العالمية ما يستحق به التحشية. آيةُ ذلك جورج ستاينر، إذ حطّ في دعابةٍ من تطلّعات النشاط النقدي:

"عندما يطيع الناقد هواه فيلتفتُ يَلمَحُ ظلَّ خَصِيّ. مَن يأبه

بالتحشية لو استطاع الكتابة؟ [...] يعيش الناقد بالنيابة. لا يقول، بل ينقل. لا بدّ من إمداده بالقصيدة أو الرواية أو المسرحية، فيغتذي هذا الطفيلي بعبقرية غيره. بالانكباب على الأسلوب وحده يستطيع الترقي إلى مرتبة الفنان".

(George Steiner: "Vers une culture plus humaine", dans: *Langage et silence*, 10/18 (Paris: UGE, 1999), pp. 17-18).

يبدو مع ذلك أن هذا الشرط الأخير - ويرى المؤلف أنه نادر - من شأنه أن يعيد إدماج النقد في الأدب، وأن ينتج إذاً جنساً، بالاستئناس بالبنيان الداخلي.

3.2 التاريخ

لا شك عند رجل القرن العشرين في أن التاريخ، هذا الفرعَ العلمي المستقلَّ المندرجَ في العلوم الإنسانية، لا شَبَهَ بينه وبين الأدب. لكن التاريخ كان في العصر الكلاسيكي ملحَقاً بما يسمى "الآداب الجميلة"؛ ويتعرّف بمقابلته بالرواية على أنه صِنوها كما يتجلّى ذلك في الأنموذج facta vs ficta، الوقائع مقابل الأوهام. فإلى حدود القرن الثامنَ عشر، وأيضاً على عهد نابليون كان مدرّسو التاريخ أساتذةَ أدب. أضف إلى ذلك أن بعض كبار أعلام الأدب (بوسويي ومونتيسكيو (Montesquieu) وفولتير وشاتوبريان) قد اشتهروا في الجنس التاريخي، وأن بعض أشهر المؤرخين (هيرودوتس وتوكيديدس وفلوطرخس (Plutarque) وتاكيتوس

وسان-سيمون وميشليه(*)...) لهم ذكرٌ في ملخصات التاريخ الأدبي.

والواقع أن التاريخ لم يزل معدوداً بعضُه فنّاً (تمثّله ربّتُه كليو (Clio)) إلى حدود القرن التاسعَ عشر؛ وفيه، مع تطوّر النزعة العلمية، ترقّى إلى مرتبة العلم واستقل عن الأدب. ولفظ (histoire) "التاريخ" من اليوناني historia، ومعناه "الطلب، الخبر، الرواية الشفهية أو الكتابية لِما حُفظ". ومما تتميّز به طبيعته وجمالياته:

• موضوعٌ منحصر في حوادثِ ماضي البشرية؛

• شكلٌ حكائي وصفي يصوّر حوادثَ الماضي وشخصياته؛

• استعمالُ موادَّ تُمكّن من الوقوف على الماضي: وثائق، آثار، تراث شفهي... إلخ؛

• وظيفةٌ اجتماعية سياسية هي الادماج (لأن ممثلي البلد الواحد يستمدون جذوراً وهويةً من عِبَرِ الماضي) وفلسفيةٌ هي تعطيل الزمان (لأن الماضي يُعدّ مألوفاً ومن الممكن التحكمُ فيه).

وقد استطاع التاريخ، على مرّ الأزمنة، أن يعبّر عن نفسه في "أجناس فرعية" خاصة، منها:

(*) جاك بوسويي حَبرٌ كاتب فرنسي (1627-1704). وتوكيديدس (Thucydide, Θουκυδίδης) مؤرخ يوناني (460-395 ق.م.). وفلوطرخس (Plutarque, Πλούταρχος) مؤرخ روماني يوناني الأصل (46-125). وتاكيتوس (Tacite, Publius Cornelius Tacitus) مؤرخ روماني (56-117). وسان-سيمون (Louis de Rouvroy, duc de Saint-Simon) كاتب فرنسي (1675-1755) (المترجم).

• الخرافةُ والأسطورة، وكان واضعوهما في العصر القديم مؤرخين مجاهيل اضطلعوا بحكاية الوقائع الكبرى وتمجيد النماذج؛

• الدراسةُ المفردة أو سيرة الأعيان: تأسس ذلك التقليد عند اليونان (مع هيرودوتس وفلوطرخس)، وعند اللاتين (ولا سيّما مع سويتونيوس (Suétone, Caius Suetonius Tranquillus))، والمناقبُ (سيرةُ الوليّ) نوعٌ من أنواعه؛

• الحوليةُ التاريخية: لم يظهر لفظ chronique في الفرنسية إلا في القرن الرابع عشر، إلا أنه كان موجوداً قبلَ ذلك في اللاتينية ينافس "الحوليات" (عَرضٌ سنةً بعد سنة لبعض الحوادث) أو الملاحم gesta، ومعناه "الأفعال". وقد تكون الحولية التاريخية منظومة، نحو رواية بروت (*Le roman de Brut*) أو رواية رو (*Le roman de Rou*) للشاعر النورمندي ويس (Normand Wace) (1110-1180)؛ ويغلب أن تكون نثراً؛ وكان لها أعلام مشاهير، منهم روبير دو كلاري (Robert de Clari ou Robert de Cléry) وجيوفري دو فيلهاردوان (Geoffroi de Villehardouin) وجان دو جوانفيل (Jean de Joinville) وكومين وجان فرواسار(*) (Jean Froissart)؛

(*) سويتونيوس مؤرّخ روماني (عاش بين القرن الأول والثاني). ودي كلاري (وفي المتن: Clary) مؤرّخ صليبي فرنسي (1170؟-1216؟). وجيوفري دو فيلهاردوان مؤرخ فرنسي (1160-1212). وجان جوانفيل مؤرخ فرنسي (1225-1317). وفيليب دو كومين مؤرخ بلجيكي (فلندري) ناطق بالفرنسية (1447-1511). وجان فرواسار مؤرخ فرنسي (1337-1405) (المترجم).

• المذكرات، جنسٌ أَوثَقُ صِلةً بالأدب من جِهة سِمة البوح بالأسرار الشخصية، وقد كثُر ممثلوه منذ القرن السادسَ عشر: بليز مونتلوك (Blaise de Montluc) وفرانسوا دو لاروشفوكو (François de La Rochefoucauld) والكاردينال دو ري (Jean-François Paul de Gondi, cardinal de Retz) والمركيز دو سان-سيمون ورينيه لويس دو فوايي دو بولمي دارجانسون (René Louis de Voyer de Paulmy, marquis d'Argenson) ومارمونتيل(*)... إلخ.

ولئن استمرّ التاريخ في توسيع مجاله وتنويع مقارباته (مع ما استحدثته مدرسةُ الحوليات و"التاريخُ الجديد") لقد شطّت المسافة بينه وبين الأدب. فالتاريخ ممارسة شبيهة بالفصاحة في أنه عرّف شيئاً فشيئاً أهدافاً خاصة، وأعدّ منهجاً، وحدّ مجالا، فتخلّص من وصاية الأدب وأقام منطقةً معرفية مستقلة تُلامس الأنثروبولوجيا أو الفلسفة. وذلك شاهدٌ في آنٍ واحد على تطوّر الأشكال الأدبية وعلى صعوبة انتظامها، عند وقوعها على هوامش النماذج المعروفة، في تصنيفات نظرية.

4.2 الأهجية

يُعزى إلى اللاتين اختراعُ هذا الخطاب الجدالي، وقِوامُه الهجومُ على شخص أو على مؤسسة في طبقة الاستهزاء. وله أمثلة عند هوراس وبيرس وجوفينال (Juvénal) وكنتيليانس وأبولي

(*) مونتلوك مؤلف مذكرات فرنسي (1502-1577). ولاروشفوكو كاتب فرنسي (1613-1680). والكاردينال دو ري مؤلّف مذكرات فرنسي (1613-1679). ودارجانسون كاتب فرنسي (1694-1757). وجان فرانسوا مارمونتيل موسوعي مؤرخ روائي فرنسي (1723-1799) (المترجم).

(Apulée). كان لفظ satura في الأصل يدل على أكلةٍ مركّبة، على "حشوة"، farce (ومنها اشتُق معناه الأدبي، "الهَرجة")، ثم تمحّض للدلالة على ذلك الكاريكاتير الذي تتخذ العبارة عنه أشكالاً متحررة تمزج النثر بالشعر أو بالحوار أو بالخطبة. ومع مرور الزمان صارت الأهجية أفضلَ أسلحة المُسَلّين (في الشعر والمسرح)، والمناظرين والوُعّاظ متى راموا تلقينَ عِبرة بطرق غير مباشرة. وفي "رواية رونار"، من العصر الوسيط، انتقاداتٌ شرسة أخذ بعضَها لافونتين. وفي القرن الثامنَ عشر أيضاً وصف بوالو، في كتابه "**الأهاجي**"، وصفاً فيه دعابةٌ عيوبَ زمانه، وهو قصدٌ رامه أيضاً لاروشفوكو ولابروير (La Bruyère). وسيستعمل فلاسفة الأنوار (مونتيسكيو وفولتير وديدرو...) مواردَ التهكّم لفضح الأمور المستنكرة.

وفي تنوّع الأشكال التي تتخذها الكتابة الهاجية ما يُجيز لنا الإقرارَ بأنها لا تَحُدُّ على الحقيقة جنساً (أي زمرةً متجانسة من الأعمال) وإنما تنطلق على نبرة أو على مناخ عام أو على طبقة – وليست تلك الألفاظ بمترادفات تامة. وقد لوحظ ذلك أيضاً بصدد المناخ العام الملحمي أو الغنائي، وهي صبغة أسلوبية عامة لا ينفرد بها جنس بعينه.

لكن يستقيم لنا أن نضع الأهجية "على ثغور الجنس" لأنها المثال الذي نتج عنه شكلٌ من أشكال الخطاب ذو سَنن وعلامات معروفة، يُشبِه الأهجيةَ أو يستلهمها، وهو من قبيل التثبيتي (المتقدّم ذكره)، وقد نسميه "الجنس الجدالي". وقد نُلحق به أجناساً فرعية منها التقريع والمنشورُ الهجائي والرسالةُ المفتوحة، والبيان أيضاً، وكلُّها أشكال من "خطابٍ قاذف"، كما قال مارك أنغونو -Marc An)

(genot، قد يكون فيه استهزاءٌ وقد لا يكون، اشتهر به من المحدثين أعلامٌ مثلُ فولتير وهوغو وبول-لويس كوريي -Paul-Louis Cou) (rier وبيغي وبلوا (Bloy) وبريتون (Breton) وبرنانوس -Berna) (nos. وكانت الجرائد، ومن شأنها أن تكون اليوم أيضاً، أفضلَ معابر الكتابات الجدالية. لكن هذا الفعل المتجلّي في المعارضة بالكلام أقربُ إلى الموقف الشخصي منه إلى الاختيار الأدبي - وذاك ما يخرج بنا شوطاً واضحاً عن موضوعنا.

5.2 أدبُ الحميمي

على النقيض من التاريخ، الطامحِ إلى تصوير مغامرة الإنسانية جمعاء، تكوّن نزوعٌ أدبي آخرُ ولا سيّما منذ نهاية القرن التاسع عشر (مع أن له سوابق)، في إنتاجاتٍ مركزُها "الذاتُ" الكاتبة. "أدب الحميمي" هذا، ويسمّى أدبَ "الأنا"، يَحدّ فضاءً جنسياً واسعاً يَرى نُزوعٌ إلى التفريع (لنا عودةٌ إليه) أن العبارة عنه جاءت في أربعة أجناس فرعية يَعدّها بعضُهم أحياناً "أجناساً".

السيرة الذاتية

هذا الشكل الأدبي حديث العهد (لم ترتضِ لفظَه الأكاديميةُ إلا في سنة 1878)، ثم انتشر انتشاراً واسعاً في الأدب الحديث. وفيليب لوجون هو صاحب أشد الدراسات تعمقاً في ذلك الجنس الجديد، وقد وضع له على الخصوص تعريفاً دقيقاً:

"نطلق السيرةَ الذاتية على الحكاية الاستدبارية النثرية التي

يقص فيها أحدُهم وجودَه الخاص، عندما تنصبّ عنايتُه على حياته الفردية خاصة، ولاسيما على تاريخ شخصيته".

(Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France* (Paris: Armand Colin, 1971)).

ذاك تعريف تَعضُده دراساتٌ أخرى[2]، ويستدعي بضعَ إشارات إلى مكوّنات ذلك الجنس الجمالية:

• يهيمن الشكل النثري على السيرة الذاتية، لكن استعمال النظم، كما سلّم به لوجون (في **أنا أيضاً** (1981) (*Moi aussi*))، أمرٌ ممكن؛

• تحكي السيرة الذاتية حياة، فلا بدَّ أن يكون فيها فقراتٌ لازمة هي قوام موضوعةٍ مسنونة؛

• أقرّ لوجون فكرةَ "ميثاق السيرة الذاتية"، وبموجبه يلتزم المؤلّف - في العنوان والإهداء وملتمَس الإدراج والصدر... - بأن يحكي حياته الخاصة ويكون صادقاً؛

• يقتضي ذلك الميثاق أن المؤلّفَ والحاكيَ والشخصيةَ واحد. وتكون العلاقة بين الحاكي والشخصية إما علاقةَ التحام (يرضى الأنا عن ماضيه)، وإما علاقةَ بُعدٍ أو تهكّم (يحكم الأنا على سلوكه عندئذٍ)؛

---

(2) منها على الخصوص تحليل ستاروبينسكي في: Jean Starobinski, "Le style de l'autobiographie," *Poétique*, no. 3 (1970).

• هل ينبغي لصاحب السيرة الذاتية أن يقول كل شيء، وهل يريد ذلك، وهل يستطيع ذلك؟ أليست المطالبة بالصراحة خدعة؟ أليست الحقيقة التي يزعم النص نقلَها وهماً أو غِشّاً؟

وللدلالة على نزوعٍ إلى مزج السيرة الذاتية والتخييل اخترع سيرج دوبروفسكي (Serge Doubrovsky)، في سنة 1977، لفظ autofiction، التخييل الذاتي، وهو أدقّ من العبارة المبهمة "الرواية السيرة الذاتية"، وهو جنس فرعي جديد في طور التأسيس.

اليوميات الحميمية

الطريقة الأخرى للحديث عن الذات هي اليوميات الحميمية، وأصلُها في الحوليات التاريخية التي ظهرت في فرنسا منذ القرن الخامسَ عشر، ولم تنشأ حقاً إلا في القرن التاسع عشر كذلك، مع الاضطراب السياسي وغزارةِ الإنتاج الأدبي وانتشارِ الذاتية. وقد أشارت بياتريس ديديي (Béatrice Didier) إلى "انعدام قوانينَ جماليةٍ ثابتة منقولةٍ عن كتب فن الشعر"[3]، ووقفتْ على بضعة مبادئ تخصّ ذلك الجنس، منها:

• الدورية: تُكتب اليوميات الحميمية يوماً بعد يوم - مع أن الانقطاعات كما لا يخفى ممكنة. ولا مسافة (في المبدأ) بين المعيش والمحكي، بخلاف السيرة الذاتية؛

• الانقطاعُ الزماني: "اليوميات من قبيل صيغة المنفصل"، بخلاف السيرة الذاتية والرواية؛

(3) Béatrice Didier, *Le journal intime* (Paris: PUF, 1976).

• جنوحٌ خلقي (أو وعظي): مع ميل شديد إلى التأمّلات العالية والحِكم؛

• دواعي المياوم (مؤلّف اليوميات): تعويض، ورياضة روحية، ورياضة عقلية، وبوح فيه مجاملة، وشهادة...؛

• "وضعُ المرسل إليه مبهَمٌ مفارِق: لأي قرّاءٍ تلك الوريقاتُ الخاصة، والمحرَّرةُ في العزلة الإرادية، والمعروضةُ مع ذلك على "نظرنا الأجنبي"؟"(4).

اليوميات الحميمية جنسٌ عنقاءُ عند بياتريس ديديي (قد تكون اليوميات فلسفيةً، أو يومياتِ محادَثة، أو يومياتِ عملٍ برمّته أو مرض، أو استبطاناً...)، وجنسٌ ملتبس عند روسيه ("نوع مختلط لا يدري أين يقع محلُّه في التصنيفات الأدبية")، وتضيف بياتريس ديديي أنها "وعاءُ أنماط الكتابة كافة، بلا حدود أو يكاد".

المذكرات

هذا الجنس الفرعي قريبٌ من السيرة الذاتية، ويمكن تصنيفه، كما قدّمنا، في الجنس التاريخي. لا يُعنى المؤلف بتصوير أناه، بل بحكاية الحوادث التي عاشها:

"يتذكر شاهدٌ ويحكي. أفعالٌ صافية في الظاهر: تأْريخ ساذج، تاريخ ناشئ".

---

(4) Jean Rousset, *Le lecteur intime: De Balzac au journal* (Paris: José Corti, 1986), p. 14.

(D. Madelénat, "art. "Mémoires"," dans: J.-P. de Beaumarchais, D. Couty et A. Rey, *Dictionnaire des littératures de langue française* (Paris: Bordas, 1987)).

الأغلب أن مؤلّف المذكرات ممّن شَغَلَ وظيفةً هي التي تسوغ شهادته: عسكري، أو سياسي، أو مستشار خاص... أو يكونُ قد عاش حياة غنية جداً مضطربة (نحو **مذكرات** (*Mémoires*) كازانوفا (Casanova)). يغلب الميل إلى التوثيق إذاً، إلا أنه ليس بنادر أن يرغب صاحبُ المذكرات في استكشاف مواطن الحميمية، إما تفسيراً لاستعداده الشخصي من خلال حكاية طفولةٍ مصيرُها مقدَّر سَلَفاً، وإما تبريراً لاختياراته في حالات الخطورة. وبذلك تقترب المذكرات من السيرة الذاتية، شأنَ **مذكرات من وراء القبر** (*Mémoires d'outre-tombe*) لشاتوبريان.

وغيرَ بعيد عن المذكرات تقع "الذكريات"، وهي بخلاف الأولى لا ترغب في قول كل شيء بل تنتقي من ماضي محرِّرِها:

"من يكتب مذكراته يقبل الانتقاء والحذف والإغفال".

(Jean-Philippe Miraux, *L'autobiographie*, 128 (Paris: Nathan, 1996), p. 13).

وعسى "الكناشاتُ" أن تكون أيضاً قريبةً من ذلك النموذج (كناشات كامو مثلاً)، وكذلك "البحث"، على أن يُحمل على معنى خاص، هو معنى أصلِه (essai أصله exagium، "الوزن، الاختبار، الامتحان")، على الطريقة التي تعاطاه بها مونتين.

يبدو أن المراسلة أبعدُ من المذكرات الحميمية انتساباً إلى الأدب. وقُصارى ما يُعترف لها به وضعٌ ملتبس:

"الجنس الترسلي قد يتعرّف بأنه فضاءُ ما بين المنزلتين. عدّه الأدبُ مدةً طويلة من دون الشعر، الجنس النبيل بلا منازع، ثم من دون الرواية. ليست الرسالة "من الأدب". وهل هي أصلاً جنس؟".

(Marie-Claire Grassi, *Lire l'épistolaire* (Paris: Dunod, 1998), p. 3).

وباستثناء الحالة التي تكون فيها الرسائل مصطنعةً لتحقيق أثر فني أو جدالي - كما هو شأن الرواية الترسلية أو الرسالة التقريعية (نحو **القرويات** (*Les Provinciales*)) أو الرسالة المفتوحة - تنتسب المراسلة إلى الكتابة الخاصة. لكن ذلك الأمر البديهي ينقضه دليلان: وجودُ مختصرات، منذ العصر الوسيط على أقل تقدير، تُعلّم فنَّ كتابة الرسالة (وهي artes dictamines "فنون المهارات اللازمة" وepistolaria "المراسلات")؛ ونشرُ مراسلات خاصة، منذ القرن السادسَ عشر، تتميّز بصفاتها الأدبية الخالصة.

تستحق الرسالة، إذ باتت غرضاً جمالياً، أن تُخضَع للتحليل النظري من خلال بضعة أسئلة من قبيل علم الاجتماع أو الشعريّات:

• لمن تُكتب الرسالة؟ جرت العادة، في هذه المسألة، على تمييز المراسلين حقاً، الذين يكتبون لمرسَل إليه متعيّن (وتلك حال مدام دو سيفيني (Madame de Sévigné)، وأيضاً فولتير وفلوبير

وأندريه جيد)، من "مؤلفي الرسائل" الذين يكتبون لجمهور (مثل إيتيان باسكييه (Étienne Pasquier) وغي دو بلزاك)(*).

• ما المتوقَّع من الرسالة؟ بوحٌ بأمور شخصية، كشفٌ لشؤون حميمية (انفعالات، آلام، تحمس...)، وأيضاً أخبارٌ توثّق قضايا الوقت، وأخرى تكشف عن طبع المؤلف ولا سيّما (عند فلوبير أو بروست) عن العمل نفسه حالَ كتابته.

• هل ينبغي نشر نصّ المراسلة الأصلي؟ كانت دواوين الرسائل مدة طويلة يُسقَط منها ما فيه حرج أو توريط أو إفشاءُ سرّ. فعندما نشر سان-جون بيرس، في سنة 1972، مراسلتَه الخاصة حذف منها كل ما بدا له شديدَ الخصوصية. أما المراسلات المنشورة بعد وفاة صاحبها فيجري نشرها على قاعدة الصراحة - وهي رغبةُ عامةِ القراء.

• هل الرسائل جزء من أعمال المؤلّف؟ مسألة جوهرية تُقاطع المسائل المتقدمة. يزعم بعضهم أن فولتير "الحقيقي" ينبغي أن يُطلب على الخصوص في مراسلته، وأن جورج ساند (Georges Sand) لم تكن كاتبة مُجيدة إلا في رسائلها. قد يكشف المؤلف أو الشاعر عن حقيقته عندما يباغَت في عفويةِ محادثةٍ خاصة - كما هي الحال في رسائل إلى لو (*Letters à Lou*) لأبولينير، وفيها إلى ذلك قصائدُ جُمعت هي نفسها في كتاب نُشر بعد وفاته. هذا، مع أن الكاتب أحياناً يدرك وضعه، فيتوقّع النشر، ويحوّل رسالته عملاً تاماً.

• ماذا عن الرسائل الجوابية؟ نجهل أمرها في الأغلب، إلا

(*) إيتيان باسكييه كاتب فرنسي (1529-1615). وغي دو بلزاك كاتب فرنسي (1597-1654) (المترجم).

إذا كانت من مراسلين مشاهير أيضاً، مثل كلوديل وجيد. هذا، وقد تُمدّنا هويةُ المرسل إليه بما يوحّد مراسلةً برمّتها: الرسائل إلى السيد دو مالشيرب دو روسو (M. de Malesherbes de Rousseau)، "الرسائل إلى الغريبة" من بلزاك، "الرسائل إلى عاشقة" من بومارشي. يَحذف ديوانُ الرسائل صوتاً من الحوار، فيَحُلّ، عندما يكون العَرْض فيه على الترتيب الزماني، محلَّ يومياتٍ حميمية متقطعة.

• يرجع بنا السؤال الأخير إلى مسألة جوهرية هي الأدبية: هل يمكن تعريف علامِاتِ "بلاغة تراسلية"؟ قد يتبيّن منها أن الرسالة تنتسب إلى جنس الخطبة (غايتها الإقناع)، إلى الجنس الحميمي (فيها بوح وكشف، وتُشبه طريقةَ المياومة)، إلى الشهادة (تروي وتشهد)، إلى الشعر (مُنيتها الإغواء)... إلخ.

هل في تلك الأسئلة ما يكفي لإضفاء الشرعية الأدبية على الرسالة؟ قد يكون أبلغَ من ذلك في الإقناع الدليلُ المتقدّم، دليلُ التشعّب والتشجير. ذلك أن "الجنس" نفسه من شأنه أن يترتّب أساليبَ متميزةً (ميّز غراسي (M.-C. Grassi) الأساليبَ الشعبية السوقية من الأسلوب القروي والطبيعي والبسيط والغزِل والجدالي)، وأيضاً أنماطَ رسائل (رسالة الحب، ورسالة الاعتراف، ورسالة المجادلة، ورسالة الوعظ... إلخ)، وأصنافا (رسالة مدرَجة في رواية، وعملاً تراسلياً، ومراسلةَ مؤلف...). ولا شيء يمنع من احتمال مراتب أخرى في القسمة.

عمل التصنيف هذا الذي به تنشأ أجناس جديدة بالإضافة إلى أنه ينزع إلى نسف أسس المفهوم نادراً ما يكون خِلواً من بُعد

تاريخي. ذلك أن تأثير ما يسمى "الحقل الأدبي" جنّب النماذجَ الجنسية الوقوعَ خارج الزمان. وعندما رغب دومينيك مانغونو في إعادة الاعتبار إلى تلك "اللحظة" أو ذلك "المكان" اخترع لفظ paratopie، "الوضع الموازي"، وفسره بالآتي:

"نعم، يُعرّف الأدب "مكاناً" في المجتمع، لكن لا يمكن تعيين موقعه. [...] إذاً ليس الانتساب إلى الجنس انعداماً لكل صلة، بل مساومةً صعبة بين المكان واللامكان، وموضعاً طفيلياً، حياتُه في استحالة ثباته نفسها. تلك المنطقة المفارقة، سنسميها "الوضع الموازي".

(Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire* (Paris: Dunod, 1993), p. 28).

3. تجدد الأجناس

لا يبدو من النافع الزيادةُ على الأمثلة الخمسة المذكورة، والاستمرارُ في إحصاء أشكال أدبية تطلّعت، بتنظيمها في زُمَر، وبالمطابقة لبعض المكونات الجمالية، أو تتطلع، بحسب مراحل التاريخ، إلى مرتبة الأجناس أو الأجناس الفرعية. فمثال "أدب الحميمي"، النازلِ في درجاتٍ إلى أضيق المجموعات، شاهدٌ واضح على كيفية عمل التصنيف ونزوعه الملازم إلى الانفجار. فلننظر عوض ذلك في عملية إنتاج الأجناس.

1.3 لعبة التشجير

لا شك في أن كل ناقد يقظٍ عندما يعاين اتفاقَ بعض النصوص في الموضوعة أو في الشكل يطاوع الرغبةَ في إعداد نموذج، مركّباً هجيناً

كان أو إنتاجاً فرعياً منشقاً، يسميه "جنساً". هذا جان-إيف تادييه، ناقد معاصر، قد رأى من اللازم لتحسين المقاربة المعرفية للنصوص أن يخصّ ببحث كامل "نوعَ" "الحكاية الشعرية" ("شكلٌ من أشكال الحكاية يستعير من القصيدة أدواتِ فعلها وآثارَها"[5] وببحث آخرَ "روايةَ المغامرات" ("حكايةٌ غرضُها الأول أن تحكي مغامرات، ولولاها ما كان لها وجود")[6]. وقد يرغب غيرُه من الشرّاح في أن يفعل فعله، مخصِّصاً في تضمينٍ لا نهاية له هويةَ الإنتاجات الأدبية.

تجري الأمور إذاً كما يلي: عندما يتطوّر شكل أدبي تطوراً كافياً للترقّي إلى مرتبة "الجنس" يُفرز أشباهاً تؤدّي إلى شُعب جديدة، هي الأجناس الفرعية، وقد تصير هي أيضاً أجناساً فرعية جديدة لا بدّ لها من التشعب، وهكذا دواليك - مع أن ذلك، كما لا يخفى، قد يفكك مفهوم الجنس. لن نرجع إلى أمثلة ذلك التشجير، ومن شأنه أن يصحّ أيضاً على ما يسمى أحياناً "مناخات أدبية عامة"، نحو "العجائبي" (ويُدرَس أحياناً بصفته جنساً ينبغي تمييزه من العجيب والمرعب والخارق والغريب...) أو "الطوبَى"[*]، وتنتسب إلى الأدب الحكائي إلا أنها تنقسم هي أيضاً إلى "طوبى خير" (نموذجها مرغوب فيه) و "طوبى شر" (عالَمها لا يطاق)، وتضم أيضاً، عند بعضهم، الرعويةَ وأسطورةَ العصر الذهبي والمسيحيةَ

---

(5) Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique* (Paris: PUF, 1978), p. 7.

(6) Jean-Yves Tadié, *Le roman d'aventures* (Paris: PUF, 1982), p. 5.

(*) "طوبى: الجنة الأرضية، أو الدولة المثالية، أو مجتمع الوفرة..." (معجم لاتيني عربي، ص 132). "اسم أطلقه توماس مورس على المدينة الخيالية التي وصفها في كتابه... أهلها قوم حكماء أعزّاء سعداء لأن مؤسساتهم مثالية. تقال اتساعاً على كافة اللوحات التي تحاكي، في شكل وصف عيني مفصل (وأحياناً أيضاً في رواية)، مجتمعاً بشرياً ذا نظام مثالي" (*Lalande*, art. "Utopie"). وهو لفظ أصله يوناني، معناه "لا-مكان" (المترجم).

والروبنسونية... وإذا عددتَ الخيالَ العلمي جنساً فرعياً من الطوبى تبيّن لك أنها، على حداثتها، تتخصص نزعاتٍ مختلفةً تتكون منها أجناس فرعية: الرحلة الخيالية، الاستباق... إلخ.

الأدبُ في صيرورة دائمة، يخترع أشكالاً يسعى الخطابُ النظري، بأُخَرة، في تقنينها. وللأبحاث الحديثة الحقُّ الشرعيُّ في النظر في "بروز" الأجناس، وكان ذلك صنيعَ ندوة حديثة العهد رامت التساؤل عن "أسباب" ذلك الظهور (التاريخية والمعرفية والاجتماعية...)، ثم عن علامات "تعرّف" الجنس الجديد (هويتِه واسمِه ونمطِه...)[7]. ولها أيضاً أن تقف على خطوط الانكسار المعلِنةِ عن "انفجار الأجناس"، مع أنه "من الصعب أن تقدّر تقديراً صحيحاً دلالةَ تغيراتٍ ليس من المسلَّم به أنها تَحدُث على أعيننا وحسب، بل من المسلّم به فوق ذلك أننا طرَفٌ فاعل فيها"[8]. هذا إلى ما جاء في دراسة أخرى، أن "الأجناس تنخرط في المقاومة"[9] أحياناً.

نودّ بيان ذلك النزوع بمثالين من "الأجناس الجديدة"، أدبِ المعسكرات والنبذة.

2.3 كلام المعسكرات

غداةَ الحرب العالمية الثانية وفي العقود التي تلت ظهرت

---

(7) Jean-Marie Seillan, *Les genres émergents* (Paris: L'Harmattan, 2005).

(8) Jean-Marie Schaeffer, "Les genres littéraires hier et aujourd'hui," dans: Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat, *L'éclatement des genres au XX^e^ siècle* (Paris: Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001).

(9) Michel Murat, "Comment les genres font de la résistance," dans: Dambre et Gosselin-Noat, *L'éclatement des genres au XX^e^ siècle.*

نصوصٌ تحكي التجربة المؤلمة في معسكرات الاعتقال وتنطوي في ظاهرها على صفات أدب الشهادة. وقد رأى النقدُ الحديث، مع توالي الكتابات والإبلاغ في التعمّق في تحليل تلك النصوص، أننا بين يدي شكل جديد من الكتابة لا بدّ من أن ينتهي به تطلُّعُه الجمالي والأخلاقي إلى الاندماج الرسمي في حقل الأدب. حكايةُ معسكرات الاعتقال، إذا كانت بقلم روبير أنتيلم (Robert An-telme) أو بريمو ليفي (Primo Levi) أو ديفيد روسيه (David Rousset) أو خورخي سيمبرون (Jorge Semprun) أو جان أميري (Jean Améry) أو فارلام شالاموف (Varlam Chalamov) أو بول سيلان (Paul Celan) أو إيمري كيرتيش (Imre Kertesz) أو إيلي ويزل (Elie Wiesel)، أو أيضاً جورج بيريك (Georges Perec) (ولم نذكر إلا الأعلام الذين وقع الإجماع عليهم)، لا تكون مجرّدَ حكايةٍ مسلّية لتجربة من تجارب الفظاعة. كانت حكاية المعسكرات تؤسّس مثالاً جديداً، تُبدع مقارباتٍ جماليةً جديدة، تثير تساؤلاتٍ في الشعريّات جديدة. وكانت أيضاً تنتظم في متنٍ له من التجانس ما يُفسِح به مجالاً للدراسة الجامعية. تساءلت كاثرين كوكيو (Cathe-rine Coquio)، من المتخصصين في "الجنس"، عن سلامة المنهج ورهاناته في عبارات توضح إشكاليتَنا، تأسيسَ الجنس:

"أمن الممكن تعريفُ ذلك الأدب تعريفاً قبلياً؟ أمواج التاريخ المتوالية لا يمكن أن تدّعي معها هنا أيةُ معرفة إرساءَ سلطانٍ على أرض صُلبة [...]. والتفكير النقدي في أدب المعسكرات يجري معظمُه في أطر تحكمية أُقرّت في عجلة، ولم يقع تفكيرٌ حقيقي في شرعيّتها النظرية. وعلى ذلك يكون في كل "تعيين" أصلاً إعادةُ نظر

في المعايير التي يتأسس عليها نفسِها"[10].

ورغبت تلك الشارحة، عند حديثها (المصدر نفسه، ص 59) على الخصوص عن **نوع الإنسان** (*L'espèce humaine*) لروبير أنتيلم، وهو كتاب كالشعار لذلك الجنس،

"في أن يُدمَج في الأدب لا ذلك النصُّ وحده بل "الجنسُ" الذي هو منه أيضاً – جنسُ الشهادات الأدبية على المعسكرات. وليس ذلك الإدماج ولا ذلك التأسيس بالأمر الحاصل. [...] لئن كان انتساب ذلك الجنس إلى الأدب لا ريب فيه فعلاقة الانتساب تلك ليست بسيطة بل معقّدة: نقد، ونقد ذاتي، في عذابه رياءٌ متفاوت".

نحفظ من ذلك، مع غضّ النظر عن البعد الاجتماعي الأخلاقي، أننا نعاين هنا "نشأة" جنس، مع المسائل والشكوك المتصلة بتلك العملية: التسمية (أدب المُعتقل أو المعسكرات أو المحرقة أو الشهادة...)، تعريف مواضع جدلية، وجماليات، وتنظير المفاهيم، وتعيين متن محدود، وتوجيه البحث... إلخ. وقد أسهم نشرُ عدة أعمال في وقت قريب جداً (بقلم بارو (A. Parrau) وويفوركا (A. Wievorka) وكوفمان (S. Kofman) وكوكيو (C. Coquio) نفسها) وشهرةُ موريس بلانشو[11] الأدبيةُ لا في تأسيس الجنس وحسب،

---

(10) Catherine Coquio, "La "vérité" du témoin comme schisme littéraire," dans: Dobbels Daniel et Moncond'huy Dominique, *Les camps et la littérature: Une littérature du XXe siècle* (Poitiers: La Licorne, 2000), p. 63.

(11) Maurice Blanchot: "L'expérience-limite," dans: *L'entretien infini* (Paris: Gallimard, 1969).

بل أيضاً في نسبة نصيبٍ بالغ الأهمية إليه في تطوّر جماليات أدب النصف الثاني من القرن العشرين.

3.3 الشذرة

قال رولان بارت، معلّقاً على **متحرّك** (*Mobile*) (1962)، آخرِ كُتُبِ ميشال بوتور، وهو كتاب أصيل محيِّر:

"الخلاصة إن على أي كتاب، لكي يكون هو الكتاب، لكي يفي طائعاً بماهية الكتاب، أن يَسيل كما تسيل الحكاية أو يلمعَ كما تلمع الشذرة. وفي ما عدا تينك الحِمْيَتَيْن عدوانٌ على الكتاب، خطأٌ لا يستساغ في حق صحة الآداب".

(Roland Barthes: "Littérature et discontinu," dans: *Essais critiques*, Points (Paris: ed. du Seuil, [s. d.]), p. 178).

تهكّمٌ واستفزاز يستفاد منهما أنه كان من الممكن (من الضروري؟)، بين سبيلي الأدب النموذجيين هذين، تَصوّرُ سبيل ثالث، فيه جِدّةٌ، من شأنه أن يختار، على عكس النزعات الأكاديمية، العبارةَ عن نفسه في شكل المنفصل، والمنفتق، والناقص، والمفتّت. طرازُ الكتابة هذا هو الذي جرت العادة على تسميته "شذرة"، وقد نَعُدّه - على ما في احتواءِ قوةٍ معارِضةٍ من تناقض - علامةَ جنس جديد.

وليس النموذج بجديد لأن له أصولاً عند المفكرين المتقدّمين كسقراط (هيرقليطس (Héraclite) مثلاً)، عند الوعّاظ (أبيكتيت

(Les sages orientaux) والحكماء المشارقة، (Épictète)، وباسكال (Pascal)، ونيتشه (Nietzche))، عند مؤلّفي الحِكم والتأمّلات مثل فرانسوا دو لاروشفوكو أو ري (Retz)، وغيرَ بعيد عنّا عند بعض ناسفي العمل "المنسوج" (عن بارت) أو "المبني"، مثل مالارمي ولا سيّما موريس بلانشو.

وإليه يبدو أن الفضلَ يعود في الإتيان بتعريفٍ أجودَ لكتابة الشذرة، والتمثيلِ لها وتسويغها. يتوسّل الكاتب في خاتمة أحد كتبه: "خلِّصني من الكلام الطويل" (في **الخطوة الأخرى** *Le Pas au-delà*) (1973)، أي أنه يرى النصَّ الأدبي فضاءً مثقوباً، ومحايداً (neutre، من ne-uter، لا هذا ولا ذاك)، ليس صمتاً بعدُ لكن لم يَعُد كلاماً متصلاً حقاً. لا يسعنا الشرحُ ولا التعمّقُ هنا في تلك التصوّرات الجريئة؛ غير أن لنا أن نحفظ أن استراتيجية الكتابة تلك من شأنها، كما قال أحد شرّاح بلانشو، أن تتمخّض عن "بلاغة للمتشذّر كما كان لأثر الغرابة بلاغته"[12].

ينبغي أن تؤخذ في الحسبان، في تلك الجماليات، علاماتُ الترقيم، وبياضاتُ النص، وآثارُ التقارب والتصادم (سماها جان-فيليب ميرو (Jean-Philippe Miraux) "احتكاكات النص")، والأصداءُ، والذوبانُ (ذوبان الشخصية مثلاً)، الصورُ البلاغية الصالحة لغير التام (الحذف، والاستيفاء، والانقطاع)(*)... إلخ.

---

(12) Jean-Philippe Miraux, *Maurice Blanchot, quiétude et inquiétude de la littérature*, 128 (Paris: Nathan, 1998), p. 97.

(*) "الاستيفاء" (polyptote)؛ وأصله لفظ يوناني مركب من poly ويفيد "التعدّد"، وptotê ومعناه "الحالة" الإعرابية. وهو في قاموس اللسانيات: "المراودة". قال فونتاني (352): "معناه الترجمة؛ وهو استعمالُكَ في الجملة الواحدة عدةَ أشكال =

"كتابة الشذرة"، كما ترى، "تجربة قصوى" لأنها بوقوعها في فضاءِ جنسٍ بعينه تُعارض أُسُسَ الأدبي وتَطلُّعَه إلى التقنين الكلّي. قد يقودنا ذلك إلى بلانشو، وإلى السؤال الأصل عنده:

"كيف السبيل إلى الكتابة بحيث يكون اتصالُ حركة الكتابة قابلاً أصلاً لتدخّلِ الانقطاعِ معنىً والقطيعةِ شكلاً".

(Blanchot, *L'entretien infini*, p. 9).

حُسبان "القطيعة" "شكلاً" إنما هو في الواقع إبطالٌ للجهود المبذولة كافة في اتجاه التجانس وعليها يقوم أساس الأجناس الأدبية.

تمكّنت الأجناس الكبرى (والأجناس الفرعية) من أن تتعرف شيئاً فشيئاً على درجة من الوضوح، لكنك تعلم أن من الصعب الإحاطةَ بهذا التكاثر عينه في النماذج العرَضية التي يخترعها الأدب في تجدّده. وقد ينتهي بنا الاستمرارُ إلى أبعدِ حدٍّ في "القسمة" أو تجديدُ تأسيس الأجناس إلى حالة قصوى يكون فيها كلُّ عملٍ نتيجةَ

= عرَضية من اللفظ الواحد، مما يسمّى في النحو الحالة الإعرابية والجنسَ والعددَ والضميرَ والزمنَ والصيغة". فواضعه يستوفي فيه تصاريف الاسم أو الفعل وأحوالَه الإعرابية؛ ولك أن تسمّيه "الاستقصاء"؛ ومنه قول ابن مُناذر (في تحرير التحبير، 541، في باب "الاستقصاء"، إلا أن المراد عنده استقصاء المعنى):

فوالله ما أدري أيغلبني الهوى ...إذا جدَّ جدُّ البين أم أنا غالبُه

فإن أستطع أغلبْ وإن يَغلبِ الهوى ... فمثلُ الذي لاقيتُ يُغلَب صاحبُه

و"الانقطاع"* (aposiopèse)، وأصله لفظ يوناني معناه "السكوت فجأة، والانقطاع عن الكلام". صورة بلاغية يُترَك فيها معنى الجملة معلّقاً – من شدة انفعالٍ أو تلميحاً إلى أمر – ويوكَل إلى القارئ استكمالُه (المترجم).

تقسيمات لا تحصى أو اختراعاً أصيلاً، فلا يمثّل إلا حالة خاصة، فريدة، غيرَ قابلة تبعاً لذلك للتصنيف. وفي ذلك، كما لا يخفى، إعلانُ تصفيةِ مفهوم الجنس.

4. الجنس في قفص الاتهام

ينتهي تكاثر أصناف الأجناس إلى إعادة النظر في الممارسات التصنيفية. لكن الحُجج الداعمة للقضية المرفوعةِ على الجنس لا تنحصر في ذلك المظهر. لقد نشأت معارضةٌ مباشِرة في ثلاثة اتجاهات أشرنا إليها: أسطورة العمل الفريد، وعدوى الأجناس، وأولوية النص.

1.4 أسطورة العمل الفريد

من خواص الجنس، كما نعلم جميعاً، قانونُ العدد. لا يقوم الجنس (وفي ما تقدّم تذكيرٌ ضمني بذلك) إلا حين يضم تحت رايته عدداً من الأعمال تمثّله يصل بعضَها ببعض أمورٌ مشتركة. تلك هي الخاصة التي نص عليها جان روسيه مثلاً:

"إذا عرّفتَ الجنسَ كيفما كان: فئةً من نصوصٍ لها بموجِبِ مواضعةٍ ثابتة سماتٌ مشتركة خاصة بتلك الفئة وحدها، فستسلّم بأن كل نص خاص لا يتصوّره الجنس-ولا يقرؤه-إلا في علاقته بالنصوص التي تشبهه كافة؛ فالجنس متقدّم الوجود على العمل الفردي".

(Rousset, *Le lecteur intime: De Balzac au journal*, p. 14).

في هذا التصوّر أن الكاتب، وإن غاظه ذلك، إنما يواظب على شكلِ وَرِثَه ولا يختار الكتابةَ إلا بالقياس إلى أصناف أقامها سلفاً سابِقوه أو معاصروه. لا يمكن أن توافق صلابةُ تلك المسلّمة الحقَّ في أصالة المبدعين. أجل، لعل العصر الكلاسيكي اختار موافقةَ نماذجَ سنّها منظّرون، إلا أن القرن الثامن عشر على قِلّةٍ والرومنسيةَ على الخصوص قد رفضا الخضوعَ لأي أمر فيه تضييق. يتخصّص العمل "الحديث"، في العهد الرومنسي، ببُعدِ عدمِ القابلية للتصنيف، بالتفرّد، بالخَرق أيضاً. هوغو، مثلاً، اشتهر بهجماته على البطائق:

"تسمع كل يوم، بصدد الإنتاجات الأدبية، كلاماً في "رتبة" هذا الجنس، في "مواضعات" ذاك الجنس، في "حدود" هذا، في "ضرائر" ذاك؛ تَحظُر "المأساة" ما تُبيحه "الرواية"، وترضى "الأغنية" بما تمنعه "الأنشودة"... إلخ. ومؤلف هذا الكتاب من تعاسته لا يفقه شيئاً من ذلك كله [...]. الفكر تربةٌ عذراء خصبة تريد إنتاجاتُها أن تنمو حرّةً وبالاتفاق، كما تقول، من دون أن تصنّف نفسها، من دون أن تنخرط في صفوف كأنها باقاتٌ في بستانٍ كلاسيكي رسمه أندريه لونوتر(*) (André Le Nôtre)، أو كأنها أزهارٌ لغوية في رسالة بلاغية".

(Hugo, *Odes et ballades*, Préface, 1826).

ثم انضوى الشاعر الشاب تحت الراية الوحيدة التي يعترف بها: رايةِ الجمال: "في الختام ودائماً لا فرق حقاً بين أعمال الذهن

(*) أندريه لونوتر شَجّار لويس الرابع عشر (1613-1700) (المترجم).

إلا الفرقُ بين الجيد والرديء" (المصدر نفسه). وتبنّى عددٌ كثير من مؤلّفي القرن التاسعَ عشر، ولا سيّما بودلير ومالارمي، ذلك الموقفَ الرافضَ لتحكّم الأصناف الأدبية، المناديَ بحرية العبقرية.

وقد أطلق ذلك المبدأَ إلى أقصى حدوده في فجر القرن العشرين بينيديتو كروتشي، الناقدُ الإيطالي الاسميُّ المذهب(*)، في مرافعته على الأجناس. فبعد أن سلّم بأن تصنيف الأغراض الفنية أمر "مشروع نافع" نفى كلَّ تقنين جمالي لأن

"الحاصل أن صاحب العبقرية الفنية يتخلص من كل استذلال، ويحوّل قيودَه نفسَها أدواتٍ يتقوّى بها، وأنّ من خلا منها يحوّل حريتَه نفسَها رِقّاً جديداً".

(Benedetto Croce: "Aesthetica in nuce," dans: *Essais d'esthétique*, Tel (Paris: Gallimard, 1991), p. 65).

لا بدَّ من اطّراح مفهوم الجنس لأن كل عمل لا نظير له وغيرُ قابل بالطبع للانصهار في قالبِ صنفٍ بعينه:

"تَخرِق كلُّ تحفة حقيقيةٍ قانونَ جنسٍ متأسّس، فتزرع الشك في ذهن النقّاد، فيضطرون إلى تعميم مفهوم "الجنس"" (المصدر نفسه، ص 102).

وقد سلّم مذهبٌ أدبيّ مهم في القرن العشرين تسليماً ضمنياً

(*) "الاسمية" مذهب فلسفي يرى أن الكليات ليس لها وجود قبلي، بل تتعرف بأسمائها: لا يوجد إلا الخاص؛ أما العام فإنما اخترعه الإنسان تيسيراً للتفكير (المترجم).

بتلك الجماليات، جمالياتِ الجِدّة، والأصالة، والمفاجأة، فأسّس ما سماه كامو - مستحسِنا إياه - "أدبَ العصيان" (أدباً غير قابل للدخول تحت أي جنس كان)، ويقابل "أدب القَبول"، ويقوم على التقليد البليد (**الإنسان الثائر** (*L'homme révolté*) (1951)). وليس ذلك هو العصيانَ الوحيد للتجميع والتصنيف.

2.4 انصهار الأجناس واختلاطها

الطريقة الأخرى لإعادة النظر في وجاهة مفهوم الجنس البرهنةُ أنه لا يستطيع الاشتمالَ على مادّة العمل المتعدّدة المتمنّعة على التصنيف. وليس ذلك الطعن بجديد: فقد أعلن ديدرو قبل ذلك في بحثه في "الشعر المسرحي" عن تنافر القاعدة والعبقرية:

"أبَدَا على رجلٍ قَبَسٌ من العبقرية؟ أأخرجَ كتاباً؟ تتحيّر له العقول أولاً؛ ثم لا تلبث أن تتحد؛ وبعد حين يتلوه جمهور من المقلّدين؛ فتتكاثر النماذج، وتتراكم الملاحظات، وتوضع القواعد، وينشأ الفن، وتتعين الحدود؛ ثم يأتي الإعلان بأن كلَّ ما ليس داخلاً في حوزةِ ما تَسطّر غريبٌ سيّىء: هي أعمدة هرقل (Hercule): ليس وراءها إلا الضلال".

(Denis Diderot, *Oeuvres esthétiques* (Paris: Garnier, 1968), p. 190).

لكن "الشاذّ" (وهو موضوعة تهيّئ الرومنسية وسوف يأخذ به بودلير)، أي الخلط، هو الذي يبدع التحفة. وأطنب هوغو في ذلك المعنى في مقدمته الشهيرة لمسرحية **كرومويل** (*Cromwell*) (1827)، وبدأ بمعارضة التصنيفات الملزِمة:

"بعد حين سيدرك الجميع أن الحكم على الكتّاب ينبغي أن يتأسّس لا على القواعد والأجناس، لأنها أمور خارجة عن طبيعة الفن، بل على مبادئ ذلك الفن الثابتة وعلى القواعد الخاصة بتنظيمها الشخصي".

ثم طالب بالحق في استعمال نبرات مختلفة، في مزج المأساة والملهاة في الشعر الانتقائي:

"سيفعل [الشعرُ] كما تفعل الطبيعة، سيمزج في إبداعاته، مع تحاشي الاختلاط، الظلَّ بالضوء، الغريبَ المضحك بالسامي. [...] شكسبير هو الدراما؛ والدراما تَصهَر في نفَس واحد الغريبَ المضحك والسامي، الرهيبَ والمسخرة، المأساةَ والملهاة؛ الدراما خاصةُ عصر الشعر الثالث، خاصةُ الأدب اليوم".

يبدو أن المبدعين المعاصرين لم يُجاروا تمامَ المجاراة تنبؤات هوغو، إلا أنهم يجتهدون في إنتاج أعمال فيها من الهجنة وانعدام اليقين ما يتحدّى البطائق. فلنا أن نشاطر تاديه حُكمَه:

"من المعلوم أن **أوديس** ليس رواية وحسب بل أيضاً قصيدة؛ إن **أعداد** (*Nombres*) سولرز (Sollers) بحث وحكاية على حدّ سواء؛ إن الفرق بين النثر والشعر ليس اليوم بأوضح منه في زمان هيمنة الإسكندري".

(Tadié, *Le récit poétique*, p. 5).

قد تنصبّ عمليةُ تقويضِ الأركان التي يقوم بها الكتّاب

المحدثون أولاً على التسميات الجنسية المستعمَلة دَلْساً وخِداعاً. فمن ذلك أن أراغون عَنوَنَ ديوانَه الشعري **رواية لم تتم** (*Le roman inachevé*) ودراستَه في ماتيس **هنري ماتيس، رواية** (*Henri Matisse, roman*)؛ وأن روب-غرييه اختار عنواناً لأجزاء سيرته الذاتية الثلاثة اللفظَ الملتبس **روائيات** (*Romanesques*)؛ وأن ناتالي ساروت سمّت الحوارَ **لا تحبني** (*Tu ne t'aimes*) روايةً؛ وأن إيف بونفوا (Yves Bonnefoy) سمى "مسرحاً" جزءاً من ديوانه الشعري **دوف بين الحركة والسكون** (*Du movement et de l'immobilité de Douve*).

لكن أوضح معارضة للتصنيف والنمذجة تكمُن في عَدوى الأشكال وما قد نسميه "تهجين الأجناس". اقترح روجيه مارتان دو غار في **جان باروا** (*Jean Barois*) (1921) روايةً صُورتُها حوارٌ مسرحي تقطعه بضعُ رسائل. وقريباً من ذلك العهد جاءت **نادجا** (*Nadja*) (1928) لبريتون بمظهر الرواية مع أن المؤلف يرفض ذلك اللفظ رفضَه للجنس ويستعمل طرائق متنوعة لتضليله. وظهرت أيضاً "روايات منظومة"، منها رواية ليو لارغيي (Léo Larguier) **يعقوب** (*Jacques*) (1907)، ورواية لوك دورتان (Luc Durtain) **ليز** (*Lise*) (1918)، ورواية أوديبيرتي (Audiberti) **جمال الحب** (*La Beauté de l'amour*) (1955)، ورواية جورج بيروس (Georges Perros) **حياة عادية** (*Une vie ordinaire*) (1967). وقد درس ميشال ديكودان (Michel Décaudin) تلك الأعمالَ وذكر أيضاً روايتي ريمون روسيل (Raymond Roussel) (**عهد جون**

غلوفر (*Le serment de John Glover*) **والبديل** (*La doublure*)) ورواية كينو (**بلوط وكلب**[13] (*Chêne et chien*)).

وكذلك كيف السبيل إلى تعريفِ كُتبٍ مثل **إيكوادور** (*Ec-uador*) (1924) أو **عجميّ في آسيا** (*ou Un barbare en Asie*) (1933)، بلفظٍ جنسي، مع أن فيها من حكاية الرحلة ومن التأمّل الأنثروبولوجي ومن التنويع الشعري؟ ولك أن تسأل السؤال نفسه بصدد كتاب ليفي-ستراوس (Lévi-Strauss) **مدارات تعسة** (*Tristes tropiques*)، وهو أيضاً غير قابل للتصنيف إذ يمزج تأملاتٍ فلسفيةً بإشاراتٍ إثنوغرافيةٍ وأسرارٍ شخصيةٍ وذكرياتٍ شعرية. وقد تساءلوا أيضاً عن روايات مالرو (Malraux)، إذ حاول بعضهم إدراجها في الاستطلاع الصحافي، وقد تحدّثنا عن تلك "الكتب-الشهادات" التي يُتردد في تسميتها "روايات".

وقد ذكّرَنا ديريدا، في إيجاز لكن في حزم، بحقيقةٍ تستحضرها اليوم الحداثةُ الأدبية: "كل نص "صادرٌ" عن جنس فأكثر"[14].

3.4 العمل الخالص والكتابة البيضاء

لعل الكاتب في التصوّر الحديث، عند إنعام النظر، ليس هو من يجري على أشكالٍ مؤسَّسة، وإنما هو "مَلاكٌ هدّام"، كما قال جوليان غراك عن لوتريامون (Lautréamont). وصاحب مالدورور

---

(13) Michel Décaudin: "Le roman en vers au XXe siècle," dans: *Typologie du roman*, Romanica Wratisliensia XXII ([s. l.]: [s. n.], 1984).

(14) Jacques Derrida, "La loi du genre," dans: *Partages* (Paris: Galilée, 1986).

(*Maldoror*) هذا، وصاحب **الإشراقات**، وأتباعُهما السورياليون قد سرّعوا، بواسطة إفساد الأجناس، وتيرةَ انهيار التصنيفات. وبعد هؤلاء المبدعين القدوةِ يحبّ الكاتبُ المعاصر أن يضع نفسه في مناطق الخَرْق غير الواضحة.

تُوافق نهايةُ الجنس بالجملة نهايةَ تصورٍ خاطئ للأدب. ليس الكتاب شعراً ولا مسرحاً ولا رواية: الكتاب "كلام". "إبطال الأجناس، قال ميشال مورا، إعادةُ الأدب إلى لزومه وإلى "خالص لغته المنغلقة" (في المقال المذكور).

وقد أثار تلك المسألةَ قبل ذلك مالارمي، إذ كان يحلم، بعد فاغنر (Wagner)، بـ "تحفة"، بضرب من كتاب مطلق فريد مفتوح يأتي كأنه "مجموعةٌ ضُم بعضُها إلى بعض في حالة خاطفة، علاقاتٌ مع الكل". وسيستمر في إثارتها بلانشو لأنه يرى أن الأدب لم يعُد عليه أن يقيم صلةً بالعالم، فاخترع لغة مستقلة، غيرَ واقعية، هي لبُّ لُبابِ الفن ونفيٌ للعمل:

"عندما يكون كل شيء قد قيل، عندما يفرض العالم نفسه بصفته حقيقةَ كل شيء، عندما تريد القصة أن تَحدُثَ في تمام الخطاب، عندما لا يبقى للعمل ما يقوله فيزول، عندئذٍ ينزِع إلى أن يصير كلاماً للعمل".

(Maurice Blanchot, *L'espace littéraire* (Paris: Gallimard, 1955), p. 314).

ذلك الكلامُ الذي "لا خطّ له"، تلك اللغة الجوهرية الخالصة، هي، قال رولان بارت، "الأدبُ وقد أعيدَ إلى أبواب الأرض

الموعودة، أي إلى أبواب عالم بلا أدب"[15]. كلام شفاف، بلا صيغة، "أبيض"، ينكتب لأجل نفسه ولا يلتفت إلى البطائق ولا إلى التصنيفات. وأوضح بارت ذلك النزوع بما يلي:

"كأن الأدب، بعد أن جنح منذ قرن إلى تحويل سطحه شكلاً لا خَلَفَ له، لم يعُد يجد الخلوصَ إلا في غياب كل دليل، فانتهى إلى اقتراحِ تحقيقِ هذا الحلم الأورفوي حقا: كاتب بلا أدب. الكتابة البيضاء، كتابة كامو، كتابة بلانشو أو كيرول (Cayrel) مثلاً، أو كتابة كينو، هي آخر وقائعِ عشقٍ للكتابة، يقفو خطوةً بعد خطوة انحطاطَ الوعي البورجوازي" (المصدر نفسه، ص 9-10).

وغيرَ بعيد عن ذلك العهد اضطلع بلانشو نفسه بمعارضة أدب "بورجوازي" تُهمتُه أنه دالّ لا يخالف الأصناف، وجزم بأن "الكتاب الآتي" هو الذي لم يوجد بعدُ لأن

"ماهية الأدب الانفلاتُ من كل تعيين بالماهية، من ذلك القول الجازم الذي يُثبت أو يحقق أيضاً؛ ليست أبدا قائمةً قبلُ، بل ينبغي على الدوام العثورُ عليها أو اختراعُها من جديد [...]. مَن يُثبتُ الأدبَ في نفسه لا يُثبتُ شيئاً. من يبحث عنه لا يبحث إلا عما يتوارى؛ من يجده لا يجد إلا ما دون الأدب، وفي أسوأ الأحوال ما وراء الأدب".

(Maurice Blanchot: "Où va la littérature?," dans: *Le livre à venir*, Idées (Paris: Gallimard, 1959), p. 294).

---

(15) Roland Barthes: "L'écriture et le silence," dans: *Le degré zéro de l'écriture*, Points (Paris: ed. du Seuil, [s. d.]), p. 55.

ذلك الأدب المطلوبةُ ولادتُه، وهو كما لا يخفى غيرُ قابل للتصنيف، لا يمكن التقاطُه والتضييقُ عليه في حلقاتِ أيةِ شبكةٍ بلاغية. ما فيه من "نور خفي" لا قِبَلَ له بأي نموذج متقدم الوجود. لذلك استخلص بلانشو أنْ:

"لا عِبرة إلا بالكِتاب، كما هو، بعيداً عن الأجناس، خارجاً عن الأصناف من نثر وشعر ورواية وشهادة، لأنه يأبى الاندراجَ تحت أي واحد منها ولا يعترف لها بالقدرة على تعيين موقعه وتحديدِ شكله. لم يَعُد الكتابُ ينتسب إلى أي جنس كان؛ بل كلُّ كتابٍ إنما نِسبتُه إلى الأدب وحده. ينبغي اعتبارُ الحال ها هنا كأن الأجناس قد تلاشت، وأكّد الأدبُ وجودَه وحده، ساطعاً وحده في النور الخفي الذي يُرسِله ويَعكِسُه له مضاعَفاً كلُّ إبداع أدبي" (المصدر نفسه، ص 293).

وقد نضيف أيضاً، كالصدى أو الإطناب، المُنيةَ نفسَها في "انعدام القابلية الجنسية" بقلم إدمون جابيس:

"حلمتُ بعمل لا يدخل في أي صنف، لا ينتسب إلى أي جنس، بل يضمها كلها؛ عملٍ يكون من الصعب تعريفُه إلا أن انعدام التعريف هذا هو ما به يتعرفُ".

(Edmond Jabès: "Aely," dans: *Le livre des questions II*, L'imaginaire (Paris: Gallimard, 1989), p. 343).

تصفية الجنس إذاً أُعلنَ عنها هنا انتصاراً لأولوية النص، ولم يفتأ النقدُ والمؤلفون، ولا سيّما منذ ثلاثة عقود، ينادون بها. في عين الشارح وفي عين المبدع، قضى قانونُ الأصناف، وتخلَّصَ الأدبُ

من أغلاله النظرية، فعساه يكون بعد طول انتظارٍ حرّاً في اختيار سبله، مبطِلاً بذلك ما جزم به جزماً قاطعاً جاك ديريدا (Jacques Derrida)، ويوافقه عليه مع ذلك الكتاب الذي بين يديك موافقة ضمنية: "لا نص بلا جنس"[16].

خاتمة

لا يبدو من الضروري، لردّ الهجمات المتقدّمة، الشروعُ في مرافعة دفاعاً عن الجنس. ذلك أن التحليل الأدبي ليس عليه أن يبتّ في صلاحية أدواته متى كانت موروثةً عن تقليد محصورةً في وظيفتها الإجرائية. ولا نتبيّن كيف تستطيع النظرية الأدبية الاستغناءَ عن مفهوم الجنس، إذ هو، كما قال تادييه، ركيزةٌ ضرورية لوصف الأعمال.

"مفهوم الجنس الأدبي، على كثرة الطعن فيه [...] له منفعةٌ عمليةٌ تطبيقية: يمكّن من معالجة أشكال تشترك فيها عدّة أعمال، وعدّة مؤلفين، وعدّة عصور. والنظرية - ويقال لها اليوم الشعريّات - أعني نظرية الرواية أو المسرح أو الشعر، وإن لم تعد تَحيا إلا بشهرتها الخاصة، فمن آثارها أنها تُفهِم ما يشترك فيه مالارمي وآرثر رامبو، وبلزاك وستاندال، وكلوديل وجيرودو".

(Tadié, *Le récit poétique*, p. 5).

والغرض الأول من تصنيف الأجناس ينبغي أن يكون هو

---

(16) Jacques Derrida: "La loi du genre," dans: *Parages* (Paris: Galilée, 1986), p. 264.

استخلاص المبادئ والمفاهيم التي من شأنها المساعدةُ على فهم النصوص. إدراك الروابط التي تصل الأعمالَ بعضَها ببعض، والوقوفُ على الثوابت والفروق عبر العصور، وتعرّفُ المواضعات (والخروق) المطّردة، ليست تلك أموراً اقتطعتْها رؤيةٌ معيارية للأدب بل وسائلَ في سبيل تأويليات. والغاية القصوى من كل عمل نقدي هي قراءةُ العمل وفهمُه؛ فلا ينبغي إقصاءُ أية أداة من الأدوات التي تمكّن من بلوغها.

لذلك لم تنقَضِ فترةُ السّخط على الجنس حتى عاد، هو ومختلِفُ المفاهيم الصادرةِ عن البلاغة، إلى سابق حظوته، حتى أنزله بعضُهم في قلب الدراسات الأدبية:

"الجنس نقطة التقاء الشعريّات العامة وتاريخ الأدب وحوادثه؛ وهو بصفته تلك شيء متميّز تميّزاً قد يحصل له به الشرفُ أن يصير أهمَّ شخصيات الدراسات الأدبية".

(Todorov, *La notion de littérature*, p. 36).

والواقع أن دراسة الأجناس لئن كان لا بدّ من أن تعود إلى ما كانت عليه فلعلّ سببَ ذلك أن المسألة تؤدي إلى مسألة أخرى، جوهرية، هي "الأدبية". وهو مفهوم عرّفه جاكوبسون في عقد 1920 بأنه "ما تكون به الرسالة الكلامية عملاً فنياً"، ويمكّن من الفرق بين النص الأدبي – المتضمنِ لعناصرَ جماليةٍ – والنصِّ غيرِ الأدبي – الخالي منها. وقد يكون الجنس أحد أوجَهِ خصائصِ الأدبية. ذلك أن تعرّفَ السماتِ التي تشترك فيها خطاباتٌ مختلفة من شأنه أن يشهد على انتمائها إلى متن واحد وتبعاً لذلك إلى إثبات وضعها

الأدبي. ولك أن تقول، مستعملًا اصطلاحات جينيت، إن الجنس يُحيل على الأدبية من جهة معيار "الحَمْل"، لأن "المحمول" يعرِّف نمطَ الخطاب، ويقابل "الموضوع"، وهو الذي يعرّف محتوى الخطاب[17].

أضف إلى ذلك أن تكاثر الأجناس، وهُجنتَها، وقد أوضح ذلك الفصلُ السابق، وعدمَ ثباتها، يحول ذلك كله دون حصر الأدبية في عبارة فريدة عن الأدب ويبعث على الكشف عن قانون يعلو على ذلك التنوّع، ضربٍ من معيار موحِّد تجعل الشعريّاتُ غايتَها الكشفَ عنه. وعلى ذلك إذا كان السؤال هو: "ما الذي يكون به النص عملاً أدبياً؟" كان الجواب أولا هو أنه رواية، أو مأساة، أو قصيدة (أو ملحمة، أو دراما، أو رباعية أدوار...). لكن تعرّفَ الصنف إنما هو توطئةٌ للوقوف على السمات الوجيهة التي تؤكد النسبةَ إلى جمالياتٍ تسير على خطى التراث، أو على العكس تقاومه.

عسى الأدبُ أن يتمكّن بذلك، بالإحالة على الجنس، من أن يجد تعريفاً إلى أجَل، لأن المفهوم يقع في ملتقى شكلٍ (من الأطر البلاغية وتقنيات الكتابة والتأليف)، ومعنىً (في توجيه الموضوعات وفي الدلالات الصريحة والضمنية). تعرُّفُ الجنس إذاً بالضرورة إعادةُ إنزاله منزلتَه في آنٍ واحد في التاريخ الأدبي وفي النقد التحليلي. إحالةٌ مزدوجة - تطورية آنية -، طريقةٌ مزدوجة - وصفية نقدية -، نيةٌ مزدوجة - معيارية تأويلية -، ذلك كله يصاحب على الدوام القراءةَ الجنسية. و "البنية" التي يؤسسها الجنس إنما

(17) Genette, *Fiction et diction*, p. 33.

هي توطئةٌ لبلوغ الرسالة. ذلك أن كل وصف تأويل، كما قال أمبرتو إيكو (Umberto Eco):

"لا يمكن وصف بنية فنية إلا بتأويلها؛ وكلُّ إفادة عن بنية الرسالة هي أصلاً تأويلٌ لتلك الرسالة".

(Umberto Eco, *L'oeuvre ouverte* (Paris: ed. du Seuil, 1965), p. 308).

عندما يصف الجنس النصَّ فقد يكون ذلك توطئةً لفهمه.

الثبت التعريفي

أفق التوقّع (horizon d’attente): نظام من الإحالات قابلٌ للصياغة الموضوعية، يَنتُج، عند ظهور أي عمل في لحظة من لحظات التاريخ، عن ثلاثة عواملَ أصولٍ: خبرة الجمهور السابقة بالجنس الذي ينتسب إليه العمل، والشكل والموضوعة اللذان يقتضي العمل معرفتهما، والمقابلة بين اللغة الشعرية واللغة العملية، بين العالم الخيالي والواقع اليومي.

أنشودة (ode): قصيدة غنائية في أدوار، مصحوبة بموسيقى، يكون النفَس فيها شبيهاً به في الملحمة؛ لذلك كانت تصلح للعبارة عمّا يراد التغنّي به والإشادة به (شخصية أو حادث أو حب يائس أو غير ذلك). ولفظها ode مشتق من اليوناني ωδή، ومعناه "الغناء". وقد دخل اللفظ في الاستعمال في القرن السادس عشر، على يد رونسار وجماعة "الثريا".

تداوليات (pragmatique): بالمعنى العام، في الأدب،

وظيفتها الاعتبار والدراسة لمختلف أفعال اللغة بالنظر إلى السياق وإلى نمط العلاقة التي يقيمها القائل مع جمهوره.

جنس (genre): ضمٌّ لأعمال أدبية قائمٌ في الشق النظري في آنٍ واحد على شكل خارجي (كالعَروض أو البنية المميِّزة) وعلى شكل داخلي (هو الموقف والنبرة والغرض - وبعبارة ملموسة: الذات والجمهور).

جنس أدبي (genre littéraire): نقطة التقاء الشعريات العامة وتاريخ الأدب وحوادثه؛ وهو بصفته تلك شيء متميز تميزاً قد يحصل له به الشرفُ أن يصير أهمَّ شخصيات الدراسات الأدبية.

دراما (drame): قد يسمى دراما كلُّ عمل لا يقيم وزناً للشكل أو للسَّنن، ولا للأثر المحزن أو المضحك، بل يبني قصة، خرافة تنطوي في آنٍ واحد على أقدار فردية وعلى عالم "اجتماعي".

الدراما، في عين القرن التاسع عشر، ليست هي المأساةَ-الملهاةَ المتكبّرة المفرطة الإسبانية الرفيعة عند كورناي؛ ليست هي المأساةَ المجردة العاشقة المثالية الربانيةَ الرثاءِ عند راسين؛ ليست هي الملهاةَ العميقة الأريبة النفاذة المفرطة في قسوة التهكّم مع ذلك عند موليير؛ ليست هي المأساةَ ذات القصد الفلسفي عند +فولتير؛ ليست هي الملهاةَ ذات الحدث الثوري عند بومارشي؛ ليست هي ذلك كلَّه، إلا أنها ذلك كلُّه معاً؛ بل قلْ، وهو أجود، ليست هي شيئاً من ذلك كله. هي رؤية كل شيء في آنٍ واحد من جهاته كلها.

رواية (roman): برمّتها قولٌ كالردّ في الحوار اليومي أو

الرسالة الشخصية سواء بسواء (هي ظواهر طبيعتُها واحدة)؛ ما تختلف به الرواية هو أنها قول ثانٍ (معقّد).

شعريات (poétique): مجموعة متماسكة من المفاهيم الجمالية؛ وهي عند جاكوبسون دراسة الطرائق الأدبية؛ وعند فاليري "كل ما له صلة بالإبداع أو التأليف لأعمالٍ لغتُها هي الجوهر والوسيلة في آنٍ معاً".

غنائية (lyrisme): بالمعنى الحديث عبارة شخصية عن انفعال يعبَّر عنه بطرق إيقاعية موسيقية. الغنائية صرخة مبسوطة.

قصة قصيرة (nouvelle): جنس يمكن تعريفه بأنه حكاية مختصرة في المعتاد، ذات بناء مسرحي (هو وحدة الحدث)، تَعرِض شخصياتٍ قليلةً لا تكاد تُدرَس نفسيتُها إلا عند استجابتها للحدث الذي هو مركز الحكاية.

قصيدة (poème): غرفة مظلمة تصطدم فيها الألفاظ وهي تدور، مجنونة. اصطدامٌ في الأجواء: يُشعِل بعضُها بعضا بحرائقها، وتتساقط ملتهبة.

قصيدة قاصة (ballade): من القصائد الغنائية المتعفّفة ذوات الشكل الثابت؛ كانت جارية في أواخر العصر الوسيط، في مجتمع القصور. وكانت لها حظوة عند شعراء الرومنسية. وأصل اللفظ ballade من الفرنسية الغربية القديمة ballada، ومعناه "الرقص"، لأن نصها كان دائماً مقروناً بالموسيقى.

مأساة (tragédie): محاكاةُ فعل نبيل يساق إلى غايته وله طولٌ

معلوم، بلغة تزيد في لذّتها أفاويهُ لكل نوع منها استعمالٌ مختلف باختلاف أجزاء العمل؛ هي محاكاةٌ تَحدث بواسطة شخصيات تفعل لا بواسطة حكْي، فتطهّر، بالرحمة والرهبة، من ذلك النوع من الانفعالات.

متتابعة (séquence): في الحكاية عنصرٌ من عناصر انسجام النص؛ تتكون من حالة أولى سِمتُها التوازن؛ وعنصر يكسر ذلك التوازن؛ ومجموعة من الانقلابات، وهي الحوادث التي نتجت من العنصر الذي زعزع التوازن فأحدثت تغييراً في الشخصيات؛ ووحل هو نهاية جملة التغيّرات ونهاية الحبكة؛ وحالة أخيرة سِمتُها عودة التوازن.

محاكاة ساخرة (parodie): شكل من أشكال الدعابة والتنكيت، يأتي بمثل ما في العمل (الشخصيات والأسلوب والجو العام...)، فيقلبه ويبالغ فيه، للتهكم منه. هي عمل يهزأ من نموذج مشهور أو مذهب أدبي معلوم أو طريقة بعينها في الكتابة، بالمبالغة في خصائص الموضوعة والشكل. وقد يكون غرضه المجادلة والقطيعة مع ما يعارضه. وقد عرّفها مانغونو (في كتابه في **تحليل الخطاب**، 1991) بأنها "استراتيجية استثمار متجدد لنص أو لجنس من الخطاب في نص آخر أو جنس آخر"؛ فهي على ذلك استراتيجية "هادمة"، تروم الحطّ من مؤلف النص الأصل أو من الجنس الأصل. ولفظ parodie أصله اللفظ اليوناني parodia، ومعناه "المحاكاة الضاحكة" لنشيد شعري.

مهيمنة (dominante): قد تتعرّف بأنها العنصر المركزي في العمل الفني: تَحكُم العناصرَ الأخرى وتعيّنها وتحوّلها. هي التي

تضمن تماسك البنية. المهيمنة تخصيص للعمل. يهيمن عنصرٌ لساني خاص على العمل برمته؛ يفعل في العناصر الأخرى فعلَ الآمر الناهي الذي لا رادَّ له، يكون تأثيره فيها مباشراً.

ميثاق القراءة (contrat de lecture): ميثاق ضمني زعموا أنه ينعقد بين الكاتب وقارئه حول مضمون الكتاب ومناخه: ذلك أن كل نص يقترح ضمنياً على قارئه قَبولَ بضعة مواضعات، أي أن توقّع القارئ يكون موجَّهاً ببضعة أمور: اختياره قراءة جنس الرواية مثلاً، واسم المؤلف، وعنوان الكتاب، وطريقة عرضه... وصاحب ذلك المفهوم هو فيليب لوجون، صاغه في دراسته للسيرة الذاتية. قال: "المواضعات الأدبية كالألسن: تَقرِن دوالَّ بمدلولات لتمثيل واقعٍ وإبلاغ خبرٍ بين باثّ ومتلقّ. وهي التي تؤسّس الميثاق - الضمني أو الصريح - الذي يحكم المحاكاة ويمكّن من التوفيق بين استراتيجية في الكتابة وممارسة في القراءة".

نبذة (profile): شكل أدبي نثري شديد الاختصار؛ وهو شكل قديم، لا تكاد تخلو منه لغة (وقد تُعدّ منه في اللغة العربية **البصائر والذخائر** للتوحيدي).

نص محيط (paratexte): هو مجموع خطابات الشرح أو العرض المرافقة للعمل وليست منه. فهو رسالة كتابية مرئية (من صور وأشكال ولوحات وبيانات وغير ذلك) قد تكون من المؤلّف أو من غيره. وجيرار جينيت هو مخترع ذلك اللفظ، سنة 1987؛ وقد ميّز من جهة بين: النص المحيط النشري (paratexte éditorial): الغلاف، وصفحة العنوان، والشرح في صفحة الغلاف الرابعة، وغير ذلك؛ والنصّ المحيط التأليفي (paratexte auctorial): الإهداء،

موجِّهات القراءة (épigraphes)، المقدّمة، وغير ذلك؛ ومن جهة ثانية بين النص المحيط الداخلي (péritexte)، ويقع داخل الكتاب: العنوان، والعنوان الفرعي، المقدمة، وموجِّهات القراءة، والهوامش، والمعلومات المصاحبة، والإهداء، والإحالات، وصفحة الغلاف الرابعة؛ والنص المحيط الخارجي (épitexte)، ويقع حوالي الكتاب وخارجه: ولا سيّما الإشهار.

هرجة (farce): تسلية قصيرة أساسُها حبكةٌ بسيطة مبنية أصلا على الخدعة. وهي جنس شعبي بلا منازع، نشأ في القرون الوسطى (في الاستراحات المضحكة التي تتخلّل "الأسرار" الجادة)، يستعمل عدداً من الوصفات المجرَّبة: شخصيات نمطية، وأقنعة مضحكة، وألعاب بهلوانية، ووَمَأ، ومُجون، وتكشير، وجناس، وشيء كثير من الهزل القائم على الأوضاع والحركات والألفاظ، بنبرة مغرقة في قلة الأدب وقلة الحياء. الهرجة هي العالم مقلوباً، مَسخرةٌ لقيم العالم الفوقي، تنبذُ التراتيب الخلقية والدينية والجنسية والسياسية.

يوميات حميمية (journal intime): جنسٌ عنقاءُ (قد تكون اليوميات فلسفيةً، أو يومياتِ محادَثة، أو يومياتِ عملٍ برمّته أو مرض، أو استبطاناً...)، جنسٌ ملتبس ("نوع مختلط لا يدري أين يقع محلُّه في التصنيفات الأدبية")، وعاءُ أنماط الكتابة كافة، بلا حدود أو يكاد.

ثبت المصطلحات

آية	verset
ابتكار	inventio
أبيات إيليجية	mètre élégiaque
أبيات ذوات ثمانية مقاطع	vers octosyllabes
أبيات ذوات عشرة مقاطع	vers décasyllabes
اتساق	cohérence
إثبات	confirmation
أجناس جامعة	archigenres
اختتام	épilogue
أدبُ حميمي	littérature de l'intime
أدبية	littérarité
أدوات الإشارة	déictiques
استباق	anticipation
استبطان	introspection

استحضار	actualisation
استطراد	digression
استهلال	incipit
استيفاء	polyptote
أسطورة العصر الذهبي	mythe de l'âge d'or
إسكندري (الوزن، البيت)	alexandrin
أسلوبيات	stylistique
اسميُّ المذهب	nominaliste
إشارات المسرحية	indications scéniques (didascalies)
إضبارة	plaquette
أعاجيب	mirabilium
اعترافات	confessions
أغنية المَرَمّة	chanson de toile
افتتاح	prologue
أفق التوقّع	horizon d'attente
أفلام العصر القديم	péplum
اقتباس المتصدر	épigraphe
إلهام	inspiration
إنشاء	elocutio
أنشودة	ode
• انقطاع	aposiopèse
انقلاب الأحوال	renversement des situations

péripéties	انقلابات
orphéen	أورفوي
baroque	باروك (الباروكي)
essai	بحث
héroïde	بطوليات
rhétorique	بلاغة
pantoum	بَنتوم
manifeste	بيان
chronique	تاريخٌ على السنين
historicité	تاريخية
composition	تأليف
focalisation	تبئير
analyse actancielle	تحليل فاعلي
fiction	تخييل
autofiction	تخييل ذاتي
pragmatique	تداوليات
syntaxe	تركيب نحوي
enchassement	تضمين
purification/ purgation (catharsis)	تطهير
pamphlet	تقريع
variantes	تقليبات
triolet	ثُمانية
esthétique	جماليات

genre	جنس
archigenre	جنس جامع
genre polémique	جنس جدالي
genre narratif	جنس حكائي
genre lyrique	جنس غنائي
sous-genre	جنس فرعي
chœur	جوقة
narrateur	حاكي
narration monodique	حاكي الواحد
inflexion	حالة إعرابية
intrigue	حبكة
action	حدث
actio	حركات وسكنات
memoria	حفظ
récit d'enfance	حكايات الطفولة
conte	حكاية خرافية
conte fantastique	حكاية خرافية حكمية
conte de fées	حكاية خرافية ذات الجِنّيّات
apologue	حكاية خرافية عجائبية
conte merveilleux	حكاية خرافية عجيبة
conte philosophique	حكاية خرافية فلسفية
conte gaulois	حكاية خرافية ماجنة
fabliau	حكاية خرافية منظومة

حكاية عجائبية	récit fantastique
حكاية القول	style direct
حكاية مألوفة	récit familier
حكائي	narratif
حكائيات	narratologie
حكْي	narration
حلّ	dénouement
حُمقية	sotie sottie
حَوليات	annales
حولية تاريخية	chronique
خاتمة	péroraison
خارق (للطبيعة)	surnaturel
خرافة	fable
خرافة منظومة	fabliau
خرجات	tirades
خطاب تثبيتي	discours épidictique (déi- monstrative)
خطاب مشاجري	discours judiciaire
خطاب مشوري	discours délibératif
خطابة	rhétorique
دائر	rondeau
دخائل	épisodes
دراسة مفردة	monographie
دراسة الموضوعة	thématique

دراما	drame
دُرجة	mode
دلالة التناص	signification intertextuelle
دلائليات	sémiotique
دور	strophe
ديثرامبوس	dithyrambe
ذائعة	préjugé
رباعية أدوار	sonnet
ربض النص	péritexte
رثائي	élégiaque
رحلة	récit (relation) de voyage
رحلة خيالية	voyage imaginaire
رِدف	périphrase
ردود	répliques
رسالة مفتوحة	lettre ouverte
رسول	messager
رعوية	pastorale
رواية	roman
رواية الآداب والأخلاق	roman de mœurs
رواية استعمارية	roman colonial
رواية أمّ الأولاد	roman gigogne
رواية بضمير المتكلم	roman à la première peri sonne
رواية بطولية	roman héroïque

roman policier	رواية بوليسية
roman historique	رواية تاريخية
roman épistolaire	رواية تراسلية
roman exotique	رواية التغريب
roman de formation	رواية التنشئة
roman d'espionnage	رواية الجواسيس
nouveau roman	رواية جديدة
roman de guerre	رواية الحرب
roman à tiroirs	رواية ذات أدراج
roman noir	رواية سوداء
roman autobiographique	رواية السيرة الذاتية
roman érotique	رواية شبقية
roman picaresque	رواية الشطارة
roman sentimental	رواية عاطفية
roman fantastique	رواية عجائبية
roman philosophique	رواية فلسفية
roman libertin	رواية المجون (الرواية الماجنة)
roman-feuilleton	رواية مسلسلة
roman d'aventures	رواية المغامرات
roman-fleuve	رواية-النهر
roman comique	رواية هزلية
robinsonnade	روبنسونية
le roman (langue)	رومي (اللسان)

سداسية	sextine
سَكْت في منتصف البيت	césure
سياق	contexte
سيرة	biographie
سيرة ذاتية	autobiographie
شذرة	fragment
شرح	commentaire
شطارة	picaresque
شعر رثائي	poésie élégiaque
شعر غنائي	poésie lyrique
شعريات	poétique
صدر	incipit
صناعة إظهار الأشباح	fantasmagorie
صيغة	mode
طباق	oxymore
طبقة	registre
طوبَى	utopie
طوبَى خير	eutopie
طوبَى شر	dystopie
ظهير النص	épitexte
عِبرة	exemplum
عجائبي	fantastique
عجيب	merveilleux

hiatus	عدمُ التقاء الصائتيْن
exposition	عرض
métrique	عروض
prosodie	عَروض
nœud	عقدة
narratologie	علم الحكاية
œuvre unique	عمل فريد
étrangeté	غرابة
idylle	غرامية
western	غرب أميركي (رعاة البقر)
étrange	غريب
lyrisme	غنائية
virelai	فاتحة دائرة
lai	فاتحة غنائية
sous-sous-genre	فرع الجنس الفرعي
éloquence	فصاحة
acte discursif	فعل خطابي
énonciation	فعل القول
diégésis	قصة
histoire	قصة
nouvelle	قصة قصيرة
intention	قصد
villanelle	قصيدة بدوية

قصيدة النثر	poème en prose
قصيدة قاصة	ballade
قُفل	envoi
كناشات	carnets
لا-تخييل	non-fiction
لازمة (في الأدب)	motif
لازمة (في الغناء)	refrain
لزوم	intransitivité
لغة معدولة	langage indirect
لغز	énigme
لقاءات بعد انقطاع	retrouvailles
لوازم	accessoires
لياقة	bienséance
مأساة	tragédie
مأساة-ملهاة	tragi-comédie
مأساوية	tragique
متتابعة	séquence
متواردة	configuration
مثل الديني	parabole
محاكاة	mimésis
محاكاة ساخرة	parodie
محايد	neutre
مذكرات	mémoires

مرثية	élégie
مرعب	horreur
مسرح	théâtre
مسرحية	théâtralité
مسرحية شعبية ساخرة	vaudeville
مسلّمات تقريرية	présupposés
مسيحية التبشيرية	messianisme
مشابهة الواقع	vraisemblance
مشكلة أخلاقية	cas de conscience
معيِّنات الأزمنة	modalisateurs temporels
مفخَرة	geste
ملتمَس الإدراج	prière d'insérer
ملحمة	épopée
ملهاة	comédie
ملهاة الأخلاق	comédie de mœurs
ملهاة البطولة	comédie héroïque
ملهاة الطباع	comédie de caractère
ملهاة مرتجلة	commedia dell'arte
ملهاة موسيقية	comédie musicale
مناجاة	monologue
مناخ عام	tonalité
مناقب (أو منقبيات)	hagiologie
منشور هجائي	libelle

منوال	canevas
مهيمنة	dominante
مواضع جدلية	topoï
مواضعات	conventions
مؤدّى	argument
مياوم	diariste
ميثاق أدبي	contrat (pacte) littéraire
ميثاق القراءة	contrat de lecture
ميلودراما	mélodrame
ناطق بالنيابة	porte-parole
نبرة	ton
نثر شعري	prose poétique
نص موازٍ	paratexte
نظم	dispositio
نقد أدبي	critique littéraire
نقد نفسي	psychocritique
نقديات	fatrasie
نقض	réfutation
نكتة	histoire drôle
هايكو	haïku
هجاء	satire
هجائي	satirique
هَرْجة	farce

وزن إسكندري	alexandrin
وزن البيت	mètre
وزن سداسي	hexamètre
وزن عُشاري	décasyllabe
وصيف (ج وُصْفان)	valet
وضع موازٍ	paratopie
وظيفة تأثيرية	fonction conative
وظيفة تعبيرية	fonction expressive
وظيفة الدلالة على المسمى	fonction référentielle
وقف	césure
وَمَأ	mime
يوميات	journal intime
يوميات حميمية	journal intime

المراجع

I. Sur la notion de genre et les questions théoriques

ADAM Jean-Michel, *Linguistique textuelle. Des genres du discours aux textes*, Paris, Nathan, 2000.

ARISTOTE, *La Poétique*, trad. fse M. Magnien, Paris, Le Livre de poche, 1990.

BARONI Raphaël et Marielle MACÉ (dir), *Le Savoir des genres*, Poitiers - Rennes, La Licorne - Presses universitaires de Rennes, 2006.

BOYER Alain-Michel, *Éléments de littérature comparée*, t. III, *Formes et genres*, Paris, Hachette, 1996.

BRUNETIÈRE Ferdinand, *L'Évolution des genres dans la littérature française* (cours prononcé à l'ENS en 1889), rééd. Paris, Pocket, 2000.

COMBE Dominique, *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992.

COMPAGNON Antoine, « La notion de genre », http://www.fabula.org/compagnon/genre.

DAMBRE Marc et GOSSELIN-NOAT Monique (dir.), *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001.

DERRIDA Jacques, « La loi du genre », dans *Parages*, Paris, Galilée, 1986.

FONTAINE David, *La Poétique. Introduction à la théorie générale des formes littéraires*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1993.

GENETTE Gérard, *Figures* III, Paris, Éd. du Seuil, 1972.

–, *Introduction à l'architexte*, Paris, Éd. du Seuil, 1979, repris dans *Théorie des genres*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », 1986.

–, *Fiction et diction*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1991.

–, « Des genres et des œuvres », dans *Figures* V, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Poétique », 2002.

HAMBURGER Käte, *Logique des genres littéraires* [1954], trad. fse Paris, Éd. du Seuil, 1986.

JOLLES André, *Formes simples* [1930], Paris, Éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1972.

MACÉ Marielle (textes choisis et présentés par), *Le Genre littéraire*, Paris, GF-Flammarion, coll. « Corpus », 2001.

MAINGUENEAU Dominique, *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1993.

–, « Retour sur une catégorie : le genre », dans ADAM J.-M, GRISE J.-B. et BOUACHA M. A. (dir), *Textes et discours : catégories pour l'analyse*, Dijon, Éd. universitaires de Dijon, 2004.

SAINT-GELAIS Richard (dir), *Nouvelles tendances en théorie des genres*, Québec, NB Université, 1998.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Éd. du Seuil, 1989.

SEILLAN Jean-Marie (dir), *Les Genres littéraires émergents*, Paris, L'Harmattan, 2005.

SOULIER Catherine et VENTRESQUE Renée (dir), *Question de genre*, Montpellier, Université Paul Valéry - Montpellier-III, 2003.

STISTRUP-JENSEN Mesete et THÉROUIN Marie-Odile (dir), *Frontières des genres. Migrations, transferts, transgressions*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2005.
TODOROV Tzvetan, *La Notion de littérature et autres essais*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », 1987.
WARREN Austin et WELLEK René, *La Théorie littéraire* [1942], Paris, Éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1971.

2. Sur l'étude des divers genres

FROMILHAGUE Catherine et SANCIER-CHATEAU Anne, *Analyses stylistiques. Formes et genres*, Paris, Nathan, 1999.
MORTIER Daniel (dir), *Les Grands Genres littéraires*, Paris, Champion, 2001.
SOLER Patrice, *Genres, formes, tons*, Paris PUF, 2001.

3. Sur le genre dramatique

COLLECTIF, *Le Théâtre*, Paris, Bréal, 1996.
BORNECQUE Pierre, *Les Procédés comiques au théâtre*, Paris, Éd. du Panthéon, 1995.
CONESA Gabriel, *La Comédie*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1995.
CORVIN Michel, *Lire la comédie*, Paris, Dunod, 1994.
COUPRIE Alain, *Lire la tragédie*, Paris, Dunod, 1994.
HUBERT Marie-Claude, *Le Théâtre*, Paris, Armand Colin, 1988.
LARTHOMAS Pierre, *Le Langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, Paris, PUF, 1990.
LIOURRE Michel, *Le Drame*, Paris, Armand Colin, 1964.
MAURON Charles, *Psychocritique du genre comique*, Paris, José Corti, 1964.
MOREL Jacques, *La Tragédie*, Paris, Armand Colin, 1966.
PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, nvlle éd. Paris, Dunod, 1996.
RYNGAERT Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Nathan Université, « Lettres sup », 2000. Il y a une nvlle éd. chez Armand Colin (2008).
UBERSFELD Anne, *Le Drame romantique*, Paris, Belin, 1993.
–, *Lire le théâtre* I ; II, *L'École du spectateur* ; III, *Le Dialogue au théâtre*, Paris, Belin, 1996.
VOLTZ Pierre, *La Comédie*, Paris, Armand Colin, 1964.

4. Sur le genre narratif

BAKHTINE Mikhail, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1987.
BALADIER Louis, *Le Récit. Panorama et repères*, Paris, STH, 1991.
BECKER Colette (dir.), *Le Roman*, Paris, Bréal, 1996.
CHARTIER Pierre, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Bordas, 1990.
GROJNOWSKI Daniel, *Lire la nouvelle*, Paris, Nathan Université, coll. « Lettres sup », 2000.
JOUVE Vincent, *La Poétique du roman*, Paris, SEDES, coll. « Campus », 1997.
MADELÉNAT Daniel, *L'Épopée*, Paris, PUF, 1986.
RAIMOND Michel, *Le Roman*, Paris, Armand Colin, 1988.
REUTER Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Bordas, 1991.
REY Pierre-Louis, *Le Roman*, Paris, Hachette, 1992.
ROBERT Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.

STALLONI Yves, *Dictionnaire du roman*, Paris, Armand Colin, 2006.
TODOROV Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1971.
–, *Poétique du récit*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », 1977.
VALETTE Bernard, *Esthétique du roman moderne*, Paris, Nathan, 1993.

5. Sur le genre poétique

BERNARD Suzanne, *Le Poème en prose de Baudelaire à nos jours*, Paris, Nizet, 1959.
COMBE Dominique, *Poésie et récit. Une Rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989.
JAKOBSON Roman, *Huit Questions de poétique*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », 1979.
JOUBERT Jean-Louis, *La Poésie*, Paris, Armand Colin, 1988.
SANDRAS Michel, *Lire le poème en prose*, Paris, Dunod, 1995.
VALÉRY Paul, *Œuvres* I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957.

6. Sur la littérature du « moi »

DIDIER Béatrice, *Le Journal intime*, PUF, 1976.
GASPARINI Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Éd. du Seuil, 2004.
HUBIER S., *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003.
LEJEUNE Philippe, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971.
–, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1975.
MIRAUX Jean-Philippe, *L'Autobiographie*, Nathan, coll. « 128 », 1996.

7. Sur l'essai

ANGENOT Marc, *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982.
GLAUDES Pierre et LOUETTE Jean-François, *L'Essai*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1999.

8. Sur l'épistolaire

HAROCHE-BOUZINAC Geneviève, *L'Épistolaire*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1995.
GRASSI Marie-Claire, *Lire l'épistolaire*, Paris, Dunod, 1998.
VERSINI Laurent, *Le Roman épistolaire*, Paris, PUF, 1979.

9. Sur l'écriture des camps

DOBBELS Daniel et MONCOND'HUY Dominique, *Les Camps et la littérature. Une littérature du XXᵉ siècle*, Poitiers, La Licorne, 2000.
STALLONI Yves, « De l'horreur à la littérature », *Le Magazine littéraire*, n° 438, janvier 2005.

10. Sur le fragment et les formes brèves

COLLECTIF, *Brièveté et écriture*, Poitiers, La Licorne, Université de Poitiers, 1991.
MONTANDON Alain, *Les Formes brèves*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1992.
MESSINA S. (dir.), *La Forme brève*, Paris, Champion, 1996.
ROUKHOMOVSKY Bernard, *Lire les formes brèves*, Paris, Nathan, 2001.

الفهرس

-س-

-ش-

-ع-

-غ-

-ف-

الأجناس الأدبية



- أصول المعرفة العلمية
- ثقافة علمية معاصرة
- فلسفة
- علوم إنسانية واجتماعية
- تقنيات وعلوم تطبيقية
- آداب وفنون
- لسانيات ومعاجم

مفهوم الجنس الأدبي، مفهوم ينقضه المنادون بحرية المبدع، ويُعتبرُ من أشدّ الأمور استعصاءً على التعريف. لكنه أيضاً مطلوب لأنه وسيلة لوصف الأشكال الأدبية. وقد خلُص كتابنا هذا إلى أن فضيلة الجنس الأدبي تكمن في اعتباره وسيلةً عمليةً تطبيقيةً لفهم الأدب وتأويله، إضافة إلى التعريف بالسمات التي تمكّن من تمييز الأجناس الأدبية الثلاثة الكبرى: الرواية والمسرح والشعر؟

• **إيف ستالوني**: أستاذ جامعي حاصل على دكتوراه في الأدب، وأستاذ فخري في الليسه دومون دورفيل في تولون.

• **محمد الزكراوي**: مترجم وباحث من المغرب. من ترجماته: **النقد الأدبي المعاصر: مناهج، اتجاهات، قضايا** لـ آن موريل (Anne Maurel).



المنظمة العربية للترجمة

الثمن: 18 دولاراً
أو ما يعادلها

ISBN 978-614-434-051-6

